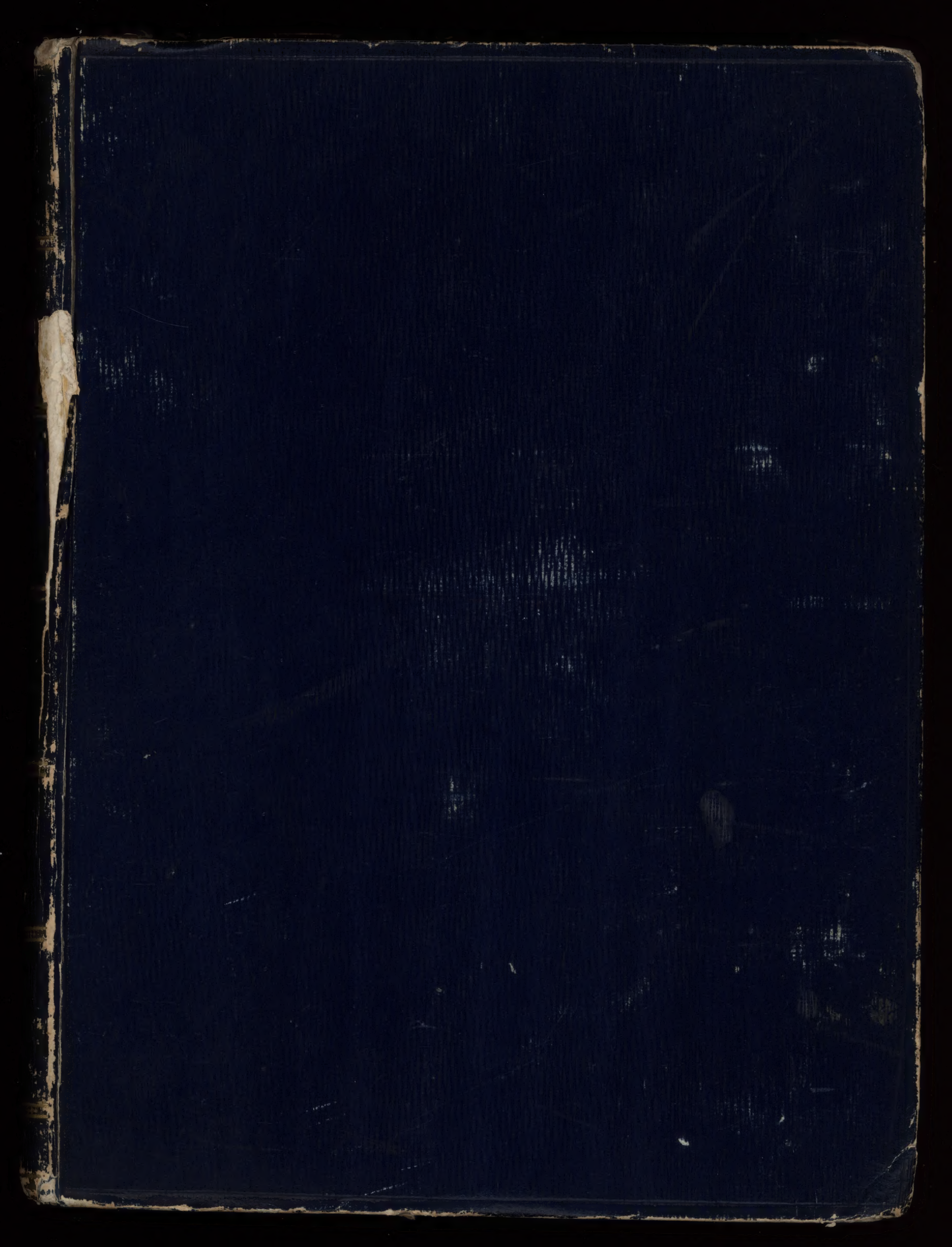



FORTITER · GERIT · CRUCEM
Jeffery Ekins.

Wllm. Mogg



MONUMENS
INÉDITS
DE L'ANTIQUITÉ.

MONUMENS
INÉDITS
DE L'ANTIQUITÉ,

STATUES, PEINTURES ANTIQUES, PIERRES GRAVÉES, BAS-RELIEFS DE MARBRE ET DE TERRE CUITE,

EXPLIQUÉS PAR WINCKELMANN,

Gravés par DAVID, Membre de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture de Berlin, et Associé de celle des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen; et par Mlle. SIBIRE, son Elève :

TRADUITS DE L'ITALIEN EN FRANÇAIS PAR A.-F. DÉSODOARDS;

Pour compléter l'*Histoire de l'Art chez les Anciens*, et faire suite aux *Antiquités d'Herculanum*, aux *Vases étrusques d'Hamilton*, et au *Musée de Florence*.

TOME PREMIER.

A PARIS,

Chez L. PARAVICIN, Libraire, rue de la Bibliothèque, n°. 4, près du Louvre.

1808.

TABLE DES CHAPITRES

DES MONUMENS INÉDITS

DE L'ANTIQUITÉ,

CONTENUS DANS LE PREMIER VOLUME.

PREMIERE PARTIE. — *De la Mythologie sacrée.*

SECTION PREMIERE. — *Des Divinités en général.*

SECTION SECONDE. — *Des Divinités en particulier.*

FIN DE LA TABLE.

PRÉFACE.

Je dois rendre compte des motifs qui m'ont décidé à publier cet Ouvrage, des Monumens que j'ai décrits, et de la méthode que j'ai suivie dans mon travail.

Mes motifs étaient de deux sortes; d'abord, j'ai voulu prouver que nos recueils de Monumens antiques, quoique publiés par des hommes très-instruits, sont extrêmement imparfaits. *Montfaucon* mêle perpétuellement le bon, le médiocre, le mauvais : voulant rendre compte d'un trop grand nombre d'objets, la manière dont il les traite ne saurait satisfaire les bons esprits. Le même défaut se remarque dans les ouvrages de *Boissard* et de quelques autres antiquaires; *Bellori* n'en est pas exempt.

Mon projet a été ensuite, en comparant ensemble un grand nombre de monumens antiques, d'expliquer les passages difficiles des anciens Auteurs, avec beaucoup plus d'exactitude et de netteté qu'on n'a pu le faire jusqu'à présent sans ce secours.

Quant aux Monumens que j'ai publiés, ils consistent en statues, en bas-reliefs de marbre et de terre cuite, en pierres gravées et en peintures anciennes. La plupart sont inédits; les autres, en petit nombre, se trouvent expliqués d'une manière inexacte dans des ouvrages presque entièrement

ignorés. Dans ce nombre doivent se compter les *noces de Thétis et de Pelée*, au n.° 110; *Protésilas* et *Laodamie*, au n.° 123; et *la mort d'Agamemnon*, au n.° 148.

Tous les Monumens insérés dans mon recueil sont remarquables par le sujet qu'ils traitent, et par la perfection avec laquelle ils sont exécutés; leur ensemble renferme presque toute la Mythologie sacrée et historique, et en particulier les travaux des Grecs devant Troyes, le retour d'Ulysse à Ithaque, et les autres principaux objets traités dans l'Iliade et dans l'Odissée. Ces Monumens sont compris dans les deux premières parties de mon recueil. La troisième partie appartient toute entière à l'histoire grecque et romaine. Enfin, dans ma quatrième partie, je me suis occupé des coutumes, des habillemens et des arts des anciens. Le trop grand nombre de Monumens de cette espèce dont j'aurais parlé, pouvant allonger trop mon livre, j'ai laissé de côté ceux dont le mérite se borne à la beauté du dessin, pour ne présenter à mes lecteurs que les seuls chefs-d'œuvre recommandables par l'importance de leur sujet.

Pour ce qui concerne le choix des Monumens antiques sous le rapport de l'excellence du travail, j'ai réuni ceux de tous les anciens peuples qui ont excellé dans les arts jusqu'au temps de leur décadence. Le plus moderne, gravé au n.° 199, est le

tombeau du gladiateur Batonus, sculpté sous le règne de *Caracalla*.

La richesse d'une collection aussi importante m'a déterminé à placer à la tête de mon Ouvrage un Discours préliminaire, dans lequel je présente quelques réflexions sur l'art du dessin chez les Egyptiens, les Etrusques et les Grecs.

A l'égard de ma méthode, je ne me suis point écarté de ces deux principes; le premier, de tenir pour chose irrécusable que les Monumens anciens ne sont jamais oiseux, mais qu'ils se rapportent tous à la Mythologie sacrée ou historique; le second, de classer avec netteté ces Monumens sous leur rapport avec l'une ou l'autre Mythologie. La première loi que je me suis faite n'est, à-la-vérité, qu'une supposition de ma part; je ne l'ai même adoptée que comme un adminicule, lorsque je tire les conséquences de ma seconde règle. Il est cependant incontestable que plusieurs Monumens anciens paraissent le fruit du caprice de leurs auteurs, sans aucune relation apparente avec la fable ou avec l'histoire; mais l'antiquité ne nous est pas assez connue pour porter, à ce sujet, des jugemens bien sûrs; et malgré cette apparence, qui ne m'est pas échappée plus qu'aux autres, je n'ai pas cru devoir changer de système, d'autant mieux que ces exceptions sont rares, et que, malgré la bizarrerie que nous jugeons avoir présidé à la composition de ces

Monumens, il est probable que les artistes, en les élevant, avaient en vue des sujets connus de leur temps, et dont la trace nous échappe, s'ils ne voulaient pas exprimer ces sujets connus par de nouveaux emblêmes de leur invention.

Pour mieux exprimer ma pensée, j'apporterai en preuve une figure de femme qu'on remarque sur plusieurs pierres gravées. On la voit dans l'attitude de répandre de l'eau au pied d'un cippe : cette action paraît d'abord sans objet; mais ce cippe représentait probablement un tombeau. Cette femme pourrait être une de celles qui, chez les anciens, versaient de l'eau ou du miel sur la sépulture de leurs parens. On donnait en grec, à ces femmes, le nom d'Εγχυτρισ⁊ιαι, de Χύτρα [1], vase, coupe, et à l'eau versée par elles, celui de Απόνιμμα. On sait que de jeunes filles et de jeunes garçons faisaient cette fonction aux funérailles des enfans de leur sexe. *Athénée* [2] parle du tombeau d'une petite fille sur lequel était sculptée une autre petite fille, une cruche à la main. J'ai toujours pensé qu'une pareille interprétation convenait à une pierre gravée du musée *Strossi*, et à d'autres monumens sépulcraux, sur lesquels sont gravés des enfans de l'un et de l'autre sexe, tenant une cruche à la main. Je ne m'arrêterai pas davantage sur une maxime qui peut cependant admettre quel-

---

[1] Descrip. des pierres gravées du cabinet de Stosch.

[2] Deipn, n.° 13.

ques exceptions ; j'observerai seulement que cette femme versant de l'eau au pied d'un cippe, pourrait bien être *Electre*, fille d'Agamemnon, occupée à faire des libations sur le tombeau de son père, comme le rapportent Sophocle et Eschyle.

J'ai dit que tous les Monumens anciens avaient un objet connu dans le temps où les artistes les publièrent. J'ai ajouté que ces objets concernaient la Mythologie sacrée ou la fable héroïque. Il est juste que je prouve la vérité de mon assertion, l'avantage que j'en ai retiré pour la perfection de mon travail, et que je détruise ensuite les objections qu'on peut lui opposer.

Simonide appelait la peinture une poésie muette; *Platon* ajoutait que la fable formait l'essence de la poésie. Les grands artistes, regardés comme des poètes, devaient donc chercher dans la fable des sujets que leur imagination pouvait embellir; aussi les anciens écrivains, et sur-tout *Pausanias*, dont nous avons des descriptions très-détaillées des principaux morceaux de peinture et de sculpture renfermés dans les temples et dans les autres édifices publics ou particuliers, qu'il avait soigneusement examinés, ne nous parlent-ils que d'objets mythologiques, presque tous chantés par *Homère*; Horace en donne la raison dans ces vers :

.... Tuque
Rectiùs Iliacum carmen deducis in actus
Quàm si proferres ignota indictaque primus.

Puisque les poètes, pour obtenir la palme de leur art, devaient choisir des sujets dans l'Iliade ou l'Odissée, plutôt que de s'attacher à ceux qui n'étaient pas encore connus, ne doit-on pas en conclure que c'était aussi la maxime des sculpteurs et des statuaires, non moins amoureux de la gloire que les poètes, et poètes eux-mêmes? Les artistes romains ne tinrent pas une autre conduite que les artistes grecs. *Horace* avait appris probablement cette maxime des Grecs; elle fut apportée à Rome de bonne heure. Lorsque la jeunesse romaine fut instruite dans les lettres, *Homère* fut un des premiers livres qu'on leur enseigna; ceux qui, dans un âge plus avancé, s'appliquèrent à l'étude de la philosophie ou des beaux-arts, savaient Homère par cœur; ses tableaux, d'un superbe coloris, durent être le sujet de leurs méditations et de leurs travaux; d'ailleurs, tous les tableaux mythologiques contenus dans les poèmes d'Homère, s'attachaient par des liens étroits aux idées religieuses adoptées à Rome. Les Romains, en inculquant dans l'ame de leurs enfans les premiers élémens de la religion, leur enseignaient toute la théologie d'*Homère*, depuis la naissance d'*Uranus*, fils du Ciel et de la Terre, jusqu'au temps de la guerre de Troyes. Cette longue époque portait chez les Grecs le nom de Κύκλος μυθικός, cycle mystique; c'était le vaste champ de gloire labouré et moissonné par les artistes. Il

paraît que les écrivains dont les ouvrages embrassaient cette époque entière, étaient appelés *Cycliens*. Horace pouvait faire allusion à cet usage, lorsqu'en donnant des préceptes aux poètes, il disait :

Nec sic incipies, ut scriptor Cyclicus olim :
Fortunam Priami cantabo et nobile bellum.

Cet objet n'exige pas un plus grand développement. Chacun convient qu'*Homère* était le prototype des poètes et des artistes : ils ne pouvaient exceller dans leur art sans être nourris de toutes les beautés de l'Odissée et de l'Iliade.

M'étant proposé l'explication des Monumens de l'antiquité les plus difficiles, les Monumens publics élevés en l'honneur des Empereurs romains, la plus grande partie de leurs médailles, les Monumens élevés en l'honneur des autres princes, et même des villes, devaient se trouver exclus de mon plan, parce qu'à l'exception de quelques figures symboliques ajoutées à ces Monumens, et qui présentent quelque obscurité, on connaît assez tout le reste, qui concerne l'Histoire romaine ou les faits et gestes particuliers des Césars.

Cette méthode, en circonscrivant mon plan dans des limites beaucoup plus étroites, et en me restreignant aux seuls monumens antiques sous le rapport de la Mythologie sacrée ou héroïque, m'a donné, pour la perfection de mon travail, des faci-

lités dont se sont privés les antiquaires qui ont voulu réunir dans leurs ouvrages les Monumens de la Mythologie sacrée et héroïque, et ceux de l'Histoire connue, grecque ou romaine. Pour expliquer ma pensée par un exemple, j'ai inséré, au n.° 127, un fragment de bas-relief antique. En l'examinant pour la première fois, je crus qu'il représentait l'événement connu de cette médecine donnée à Alexandre dans une maladie très-grave, et que le prince but d'un seul trait en présence de son médecin, malgré les avis qu'on lui avait donnés que ce remède renfermait un poison; j'eus probablement persévéré dans mon erreur, s'il fût entré dans mon plan de parler également des Monumens historiques et des Monumens héroïques; les bornes que j'avais posées moi-même devant mon travail, me forcèrent de donner plus d'attention à ce bas-relief. Je remarquai alors que la figure, que je prenais pour le médecin d'Alexandre, portait un diadême sur la tête, tandis que celle du prince était privée de cet ornement royal : ce fut un trait de lumière. *Homère*, qui me servait ordinairement de guide, me ramena à la vérité, en m'instruisant que celui que je prenais pour un médecin était le vieux Nestor, offrant une coupe de vin à *Machaon* blessé.

Ceux qui ont voulu parcourir en-même-temps le champ trop vaste de la Mythologie et de l'Histoire grecque et romaine, n'ont pu éviter de s'égarer très-

souvent dans le mélange d'objets si disparates; leur esprit, fatigué par une aussi immense composition, ne pouvait conserver perpétuellement cette finesse de tact nécessaire pour classer avec justesse, et pour expliquer avec netteté les Monumens les plus antiques et les moins connus; ayant devant les yeux l'Histoire romaine, qui offrait moins d'épines à dévorer, il n'est pas surprenant qu'ils y rapportassent quelquefois des monumens mythologiques, dont les expressions présentaient des ressemblances avec des événemens historiques; mais en suivant cette méthode assez aisée, la Mythologie serait devenue insensiblement pour nous un pays ignoré; et il serait arrivé qu'ayant sous les yeux dans Rome les chefs-d'œuvre des anciens, et perdant de vue l'objet de leurs recherches et de leurs travaux, nous serions parvenus à croire peu à peu que, par leurs statues et leurs sculptures, ils avaient voulu représenter des traits de l'Histoire romaine.

Par exemple, je ne disconviens pas, sans doute, que le rapt des Sabines ne soit le sujet de plusieurs médailles; mais bientôt on prendrait pour ce célèbre rapt, l'enlèvement des filles de *Leucipe* par les Dioscures, que j'ai placé au n.º 62, avec les attributs qui distinguent Castor et Pollux, fils de *Jupiter* et de *Leda*. N'a-t-on pas prétendu trouver ce même rapt dans deux Monumens qui représentent la contestation d'Agamemnon avec Achille,

au sujet de *Briséis*, un desquels se trouve placé au n.° 124? Il en est de même d'une mosaïque, au n.° 66: on l'a prise pour *Cléopâtre*, à laquelle Marc-Antoine donne la main pour lui aider à monter sur un vaisseau; les anciens reconnaissaient dans ce Monument *Hésione*, fille de *Laomédon*, exposée à un monstre marin, et délivrée par *Hercule*, qui la donna en mariage à *Télamon*, un de ses compagnons : ceux-là ne sont pas moins éloignés de la vérité, qui croient voir Mars avec *Rhea Silvia*, dans deux bas-reliefs sur lesquels sont gravés les amours de Thétis et de Pélée. J'ai placé un de ces bas-reliefs au n.° 110; on ne se trompe pas moins en prenant le monument inséré au n.° 144, où Polixène est immolée sur le tombeau d'Achille, pour la violence dont Sextus Tarquin usa envers *Lucrèce*, ou la figure de Diomède tenant dans sa main la tête de Dolon, tué par lui, pour celle de Dollabella, venant de couper le cou à Trébonius, un des conjurés contre Jules-César.

Si des bas-reliefs je passe aux statues, des antiquaires, en voulant romaniser d'anciens noms, si on peut parler ainsi, ne se sont pas moins égarés dans leurs vaines interprétations. L'Hécube du musée Capitolin est prise par eux pour la *Leucothoé* de la villa du cardinal Alexandre *Albani*, qui se trouve au n.° 34; ils ont transformé dans cet esclave, qui découvrit la conjuration de Catilina, le beau

monument de la galerie du grand duc de Toscane, qui représente un scythe, aiguisant son couteau pour écorcher Marsyas. Parlerai-je du beau groupe de la villa *Ludovisi*, ouvrage du sculpteur grec *Ménélaüs*. Les personnes versées dans les mystères de la Mythologie reconnaissent, dans ce Monument, Phèdre, éprise d'un amour incestueux pour *Hyppolite*. On nous le donne aujourd'hui pour le jeune *Papirius* en conversation avec sa mère. Cette fausse opinion est devenue si générale, qu'un écrivain *, d'ailleurs fort judicieux, convertit l'extrême étonnement que fait éprouver à ce jeune homme la proposition de sa belle-mère, en un rire malin, pour faire câdrer cette expression avec la situation où se trouvent la mère et le fils.

Je passerai encore moins sous silence la dénomination de Castor et Pollux, ou de la planète de Vénus, qui paraît le matin dans les cieux sous le nom de Lucifer, et le soir sous celui d'Hesper, donnée par *Mathei* à un superbe groupe, appartenant autrefois à la reine de Suède; ce qu'on voit aujourd'hui en Espagne, au château de Saint-Hildephonse, et dont la connaissance de la Mythologie héroïque donne aisément l'interprétation.

Ce groupe représente deux jeunes gens nus. Le premier tient une coupe dans sa main droite, et embrasse le second en passant son bras gauche

* Dubos, Réflex. sur la Poésie.

autour de son cou. Ce dernier porte deux torches ardentes dans ses mains ; il baisse l'une sur un petit autel qu'on voit aux pieds de l'un et de l'autre, et tient l'autre sur son épaule. Auprès du second de ces jeunes gens, on voit une petite figure de femme, couverte d'une draperie, avec une corbeille ou un vase sur sa tête, élevant son bras gauche ; elle porte son doigt à la bouche, tandis que de son autre main elle relève sa robe.

Je soumets à mes lecteurs mon opinion, tant au sujet de ce groupe que de celui dont je viens de parler. Je crois que l'intention du statuaire fut de peindre d'une manière frappante l'amitié d'Oreste et de Pylade, et en-même-temps de représenter l'ouverture tragique de l'Electre d'Euripide. Ces deux jeunes gens, que les anciens donnèrent pour le modèle de l'amitié la plus parfaite, sont au moment d'exécuter leur funeste projet d'assassiner Clytemnestre et Egyste son amant, dont elle avait fait son époux, et de venger le meurtre d'Agamemnon, sur le tombeau duquel ils venaient d'immoler une brebis. Ils sont couronnés à la manière des sacrificateurs ; le petit autel placé devant eux, ressemble assez à ceux qu'on posait sur les tombeaux de ceux qu'on voulait honorer par des sacrifices. Le sujet tragique dont les deux amis sont occupés, semble exprimé par la torche que l'un des deux élève sur son épaule ; ce mouvement lui donne l'attitude d'un homme prêt

à frapper. En l'envisageant dans cette situation, on pourrait lui donner le nom de Δασπλήτης, celui qui frappe avec un flambeau, comme on donna à *Hecate* celui de Δασπλῆτις. Ce projet de vengeance semble encore exprimé par la tête penchée d'une des deux figures, qui annonce la profonde méditation dans laquelle elle est comme absorbée. A l'égard de la petite figure de femme, ce pourrait être *Electre*, sœur d'Oreste, qu'Euripide, au moment où Oreste et Pylade se traînent au tombeau d'Agamemnon, introduit avec un vase plein d'eau sur la tête, pour désigner son état actuel, depuis qu'elle avait été mariée par Egyste à un habitant de la campagne. Le doigt qu'elle porte à sa bouche confirme mon sentiment; ce signe annonce le silence qu'elle devait garder sur le dessein de son frère.

Il me reste à repousser les objections qu'on pourrait faire contre mon système, dans lequel j'assure que les anciens artistes abandonnèrent les sujets purement historiques, pour occuper leurs pinceaux et leurs ciseaux d'objets poétiques et fabuleux. D'abord, ce serait en vain qu'on voudrait prendre avantage de quelques Monumens qui regardent l'histoire d'Alexandre-le-Grand, et d'un petit nombre de médailles, sur lesquelles sont gravées des événemens de l'Histoire romaine. Ces rares exceptions n'atténueraient pas mon sentiment, attendu que les hauts faits d'Alexandre-le-Grand

furent considérés comme mythologistes, et assimilés à ceux des héros fabuleux, dans l'imagination des artistes. En conséquence, il est convenable d'étendre la Mythologie héroïque et fabuleuse au règne d'Alexandre, lequel, pour amalgamer ses étonnantes victoires avec celles des héros anciens, se vantait de descendre d'Achille, et même d'être fils de Jupiter. Au surplus, ces Monumens se réduisent à peu de chose; et sans nier qu'on n'en puisse découvrir quelques autres, je n'en connais que deux, la conférence de ce prince avec Diogène, dont j'ai fait mention au n.º 174, et une petite coupe, autour de laquelle on voit gravées quelques-unes de ses actions.

Passant ensuite aux pierres gravées et aux médailles, on ne saurait nier qu'un assez grand nombre ne traite de l'Histoire romaine; mais des circonstances fabuleuses se trouvent perpétuellement mêlées avec des événemens historiques : tel est le rapt des Sabines, dont j'ai déjà parlé, et ce médaillon du règne d'Antonin-le-Pieux, sur lequel on voit Horatius-Coclès passant le Tibre à la nage. On raconte le fait miraculeux d'un vaisseau qui portait le simulacre de Cybèle, de Pessinunte à Rome. Ce navire, arrivé à Ostie, se trouvant trop considérable pour remonter le Tibre, les Romains craignaient d'être privés de la présence de la mère des dieux, lorsque la vestale *Claudia*, ayant attaché

sa ceinture au navire, le conduisit sans efforts au milieu de Rome, au grand étonnement de tout le monde. Ce fait, devenant mythologique, fut gravé non-seulement sur un médaillon de Faustine, femme d'Antonin-le-Pieux, mais sur deux marbres, un desquels se conserve au palais Colonna, et l'autre au musée Capitolin.

Je ne regarde pas comme antique un médaillon sur un des côtés duquel on voit Marc-Coriolan à la tête de l'armée Volsque, sur le point de livrer bataille aux Romains, et de l'autre, la mère, la femme et les enfans de ce général, marchant à sa rencontre pour le détourner de son dessein. On dit que ce Monument est conforme à un groupe de la villa *Borghèse*, que j'ai examiné avec beaucoup de détail, et dans lequel je n'ai pas reconnu les caractères de ce célèbre romain; je pense que ceux qui l'étudieront avec attention partageront mon sentiment. En vain on m'opposerait une peinture antique conservée dans les thermes de Titus, regardée comme une copie du sujet traité dans le médaillon dont j'ai parlé. Ces deux Monumens expriment des situations différentes : il est question dans l'un d'un événement arrivé dans un endroit fermé; ce qui ne saurait se concilier avec la conférence entre Coriolan et sa mère, qui eut lieu dans une campagne ouverte, en présence des Volsques et des Romains. Je crois que ce monument se

rapporte plus volontiers à une entrevue entre Hector et Andromaque, attendu que celle qui parle au prétendu Coriolan n'est pas une femme âgée, comme devait être sa mère, mais une jeune personne.

Si parmi un grand nombre de médailles et de pierres gravées, qui réunissent dans le même sujet des incidens fabuleux à des objets historiques, il s'en trouve un petit nombre contraires à mon système, il ne faut pas du-moins ranger dans cette classe celles qui représentent *Mutius-Scévola* portant sa main droite sur un brasier. Elles sont modernes, et gravées dans l'intention de tromper les amateurs; cela est reconnu malgré l'estime qu'on en fait dans quelques ouvrages : je crois avoir la même raison de douter de l'antiquité de plusieurs autres pierres gravées de cette espèce.

On pourrait encore m'objecter deux boucliers regardés comme votifs, du nombre de ceux qu'on voit fréquemment empreints sur les médailles des Césars. On croit que sur l'un et l'autre le sculpteur voulut exprimer la chasteté de *Scipion ;* mais un de ces deux monumens, malgré les éloges de *Dodwell,* est évidemment moderne : des connaisseurs très-recommandables l'ont reconnu avant moi; à l'égard de l'autre, qui appartient au roi de France, on ne saurait douter de son antiquité; mais ce dont on peut raisonnablement douter, c'est qu'il soit véritablement un symbole de la chasteté du vainqueur

de Carthage. La partie supérieure de la principale figure est nue jusqu'au milieu du corps; elle paraît s'entretenir avec un guerrier nu aussi. Ce Monument ne représenterait-il pas plutôt *Briséis* rendue à Achille? ce qui produisit la réconciliation de ce guerrier avec Agamemnon.

Sans apporter inutilement d'autres exemples, j'observerai en finissant, que l'avantage des maximes que j'ai adoptées pour mon travail s'étend jusqu'à l'allégorie elle-même, laquelle, au moyen de ma méthode, se trouve enrichie d'une foule d'images riantes. Je puis en apporter en preuve l'allégorie qui est le symbole de l'amour fraternel. Le type de cette précieuse qualité se trouve sur un médaillon très-rare de la ville de Philadelphie, gravé avec le portrait de l'empereur *Trajan-Dece*. Ce type est exprimé par trois figures; la première, Iphigénie portant dans ses mains le simulacre de Diane, les deux autres représentant Oreste et Pylade : le dessein du graveur est exprimé par l'épigraphe ΟΜΟΝΟΙΑ, la Concorde, faisant allusion à la ville de Philadelphie, dont le nom grec signifie le bon accord entre les frères et les sœurs. Je crois que le sujet de ce médaillon n'a pas encore été expliqué par les Antiquaires.

Au surplus, je ne demande pas qu'on admette mon système, par cela seul que je le propose; mais je puis assurer que j'en ai tiré de grandes facilités

pour perfectionner mon travail ; ayant exposé les raisons qui m'ont déterminé à entreprendre cet ouvrage, la nature des Monumens que j'y ai insérés, et la méthode que j'ai suivie en les expliquant, je m'en rapporte sur le tout au jugement des hommes instruits ; ils ne manqueront pas d'observer qu'avec une si grande quantité de matériaux, j'aurais pu extrêmement allonger mon livre sans beaucoup de peine , et en faisant parade d'une vaine érudition. Les bornes dans lesquelles je me suis circonscrit moi-même donneront quelque prix à un ouvrage entrepris dans le seul desir de faire connaître les anciens chefs-d'œuvre des Arts, inédits, peu connus, ou d'une interprétation difficile.

Je termine ma Préface, en protestant que si, dans l'ouvrage que je publie aujourd'hui, il s'est glissé quelque expression équivoque, qu'on soit bien assuré que je n'ai eu intention d'offenser personne, ni en général, ni en particulier; mon seul but a été de me rendre utile en augmentant le faisceau des lumières qui distinguent notre siècle.

TRAITÉ PRÉLIMINAIRE

DE L'ART DU DESSIN

CHEZ LES ANCIENS PEUPLES.

CHAPITRE PREMIER.

Les essais dans l'art du dessin, durant les premiers siècles du monde, furent le produit des talens des artistes de divers pays éloignés les uns des autres. Comme les animaux au moment de leur naissance n'annoncent pas la perfection qu'ils acquerront dans la suite, ainsi, dans les premiers ouvrages de l'art, extrêmement informes, on n'apercevait aucune des beautés qui distinguèrent ceux des siècles suivans. Peu à peu ces essais acquirent plus de prix dans les mains d'un petit nombre d'artistes à grand caractère; alors on commença à reconnaître le génie des différentes nations.

1. L'origine de l'art du dessin fut uniforme chez tous les peuples.

Je ne saurais adopter l'opinion de ceux qui assurent que, sans aucune distinction, les Egyptiens, ayant les premiers cultivé les arts, les enseignèrent aux anciens Toscans et aux Grecs.

2. Les premiers principes des arts ne furent pas enseignés par les Egyptiens aux autres peuples.

Pour se convaincre que le cours naturel des choses enfanta simultanément les premiers germes des beaux-arts chez les Egyptiens, les Etrusques et les Grecs, il suffit d'observer que les arts comme la poésie furent les enfans du plaisir, et que, sans le plaisir, les peuples n'eussent pas existé. D'ailleurs, dès que les hommes vécurent en société, ne leur fut-il pas nécessaire de trouver des signes pour se communiquer leurs pensées? ces signes furent des images. Les anciens Monumens de tous les peuples prouvent invinciblement que les anciens employèrent des images pour peindre leurs sentimens et leurs affections, long-temps avant l'invention de l'écriture.

Mais en regardant les beaux-arts comme indigènes chez les Étrusques et chez les Grecs, je reconnais cependant que, sous le rapport

3 *

des idées religieuses, les uns et les autres purent emprunter des Egyptiens quelques images symboliques; que ces symboles devinrent, peut-être, l'origine de leur Mythologie; laquelle, sous le ciel de l'Italie et de la Grèce, fut présentée à l'adoration des hommes sous des noms différens.

3. Les premières sculptures chez les Grecs et les Etrusques représentèrent les Dieux, et furent d'abord des pierres carrées.

Quoique je sois persuadé que chez les Grecs et chez les Etrusques, les premiers essais de sculptures furent aussi anciens qu'en Egypte, il est probable que les Egyptiens adoptèrent les premiers la ressemblance humaine pour représenter les Dieux. Les Grecs se contentèrent long-temps d'adorer leurs divinités sous l'emblême de longues pierres carrées. Là, se borna l'effort de leurs premiers sculpteurs. Ceux auxquels l'ancienne Histoire de la Grèce n'est pas étrangère, savent que, sous cette forme agreste, plus de trente déités reçurent long-temps l'encens des Grecs. On voyait encore du temps de *Pausanias*, ces pierres carrées à *Fera*, ville d'Achaye; les simulacres des Dieux adorés dans les autres villes hélléniennes n'étaient pas moins informes. Le même auteur nous apprend que long-temps, dans Cicyione, deux colonnes avaient représenté Jupiter Milichien, et Vénus Patroa; comme une colonne était devenue le type de Vénus dans l'île de Paphos. De simples pierres servirent aussi de simulacres à l'Amour et aux Grâces. Les Égyptiens, à cette époque, représentaient déjà leurs Dieux sous des formes humaines; nouvelle preuve que leurs arts alors n'avaient pas influé sur ceux des Grecs.

Des têtes furent ensuite sculptées sur ces pierres.

Sur des figures de bois ou de pierre, ouvrages informes des tailleurs de pierre ou des charpentiers, des têtes furent peu à peu grossièrement sculptées; alors il fut possible de distinguer une divinité d'une autre. Ainsi, pour prendre des exemples chez les anciens Toscans, comme chez les Grecs, ces deux peuples cultivant les mêmes arts, on voit figurés par un cippe surmonté d'une tête, sur un vase étrusque, le dieu *Terme* et le dieu *Priape*, gravés au pied du trône de Jupiter. Long-temps après cette époque, on continua de présenter sous cette forme, à l'adoration des hommes, les simulacres des Jupiter connus sous le nom de *Terminaux*, et les images des hommes illustres.

On distingua

Avec le temps, les arts se perfectionnèrent; ces troncs informes,

sur lesquels on voyait une tête humaine grossièrement sculptée, se changèrent, sous le ciseau des hommes à talent, en statues assez ressemblantes au corps humain; non-seulement les premières de cette espèce manquaient absolument d'expression et d'ame, mais leur partie inférieure restait informe, leurs deux pieds n'étaient pas séparés : tel était le *palladium* de Troyes, dont on voit la représentation sur plusieurs pierres gravées. C'est aussi ce qu'on remarque sur un superbe bas-relief de la villa Borghèse, en admirant la statue de Pallas, que Cassandre tient embrassée. Plusieurs petites figures étrusques de bronze, parvenues jusqu'à nous, présentent encore des modèles de cette sculpture antique.

peu à peu sur ces cippes les principaux membres du corps humain.

Ressemblance entre les premières sculptures grecques et égyptiennes.

En vain, pour combattre mon opinion, on me dirait que les imperfections des premières sculptures grecques se remarquent pareillement sur les premières sculptures égyptiennes; ce qui semble annoncer qu'elles furent imitées les unes des autres. Il est certain que les bras des statues égyptiennes ne sont pas séparés du tronc; ce qui offre une ressemblance assez frappante avec la statue que la ville de Phigalie fit élever à l'athlète Arrachion, vainqueur aux jeux olympiques en la 52.e et la 53.e olympiade. Pausanias *, qui fait la description de cette statue, remarque que ses pieds étaient presque joints l'un contre l'autre, et que ses bras, non détachés du corps, pendaient sur les côtés jusqu'aux cuisses. Mais si la différence du progrès des arts chez les Égyptiens et chez les Grecs, si frappante que les premiers représentaient leurs Dieux sous des formes humaines, tandis que chez les seconds ils n'étaient adorés que sous celle d'un cippe ou d'une colonne, démontre aux hommes attentifs que les uns ne furent pas les disciples des autres, on doit en conclure que les Grecs n'avaient pas étudié davantage les arts des Égyptiens, lorsqu'ils sculptèrent quelques statues imparfaites, sans mouvement et sans action. Je m'en tiens donc à ce que j'ai dit, que toutes les nations sans autres maîtres que leurs besoins, inventèrent les élémens informes de l'art du dessin.

Nouvelles observations à ce sujet.

Peut-on dire que les Grecs et les Étrusques furent les disciples des

---

* Livre VIII, chap. 40.

Égyptiens, parce que les uns firent plus tard ce que les autres avaient fait plus tôt? Cela me paraît d'autant moins raisonnable, que les ouvrages des Grecs et des Étrusques, comme ceux des Égyptiens, eurent constamment un caractère qui leur était propre, plus moëlleux chez les premiers et les seconds, plus dur et agreste chez les troisièmes. On arguerait vainement de la statue de l'athlète *Arrachion*, assez ressemblante aux statues des Égyptiens, dont les bras ne se détachaient pas du tronc, et faite à une époque où, depuis long-temps, les succès des Grecs dans les arts faisaient l'admiration de tous les peuples. Je répondrais que ces progrès furent probablement moins précoces dans l'Arcadie, où se trouvait la ville de Phigalie, que dans le reste de la Grèce, et que, quoi qu'on puisse dire sur la ressemblance entre quelques statues faites par les Grecs et par les Égyptiens, on peut seulement en conclure que l'enfance des arts dura plus long-temps en Grèce qu'en Égypte. Mais les Grecs parvinrent à la perfection, tandis que la médiocrité fut constamment le partage des Égyptiens.

Je ferai voir, dans le chapitre suivant, que les statues égyptiennes trouvées à Tivoli dans une maison de plaisance de l'empereur Adrien, et transportées les unes au musée Capitolin, et les autres chez le cardinal Alexandre *Albani*, furent des sujets égyptiens traités dans la dernière perfection par des artistes grecs. Assurément, on ne saurait avancer raisonnablement que, sous le règne d'Adrien, où ces statues furent faites, des statuaires grecs avaient besoin d'étudier les monumens égyptiens pour réussir dans leur art.

D'ailleurs, les Égyptiens n'admirent les étrangers dans leurs ports que dans un temps où la Grèce était remplie de Monumens des arts. On doit donc regarder comme chose certaine, que les Étrusques et les Helléniens n'eurent d'autres maîtres que la nature, et qu'elle instruisit tous ces peuples à figurer les divers objets par des images simples et à leur portée.

4. Les Grecs cultivèrent la peinture comme la sculpture sans le secours

Les Égyptiens enseignèrent aussi peu aux Grecs les élémens de la peinture que ceux de la sculpture. Des sculpteurs habiles honoraient la Grèce dès le temps d'*Homère*. Pour en fournir la preuve, il suffit de lire la description faite par ce poète du bouclier d'Achille. On ne

trouve pas dans cette description le mot de Γράφειν, ou tout autre qui signifie une image sur une superficie plane; ce qui me fait croire que les Grecs, alors assez instruits dans l'art de graver en relief, ignoraient encore celui de la peinture. Il n'en résulte pas que cet art leur vint des Égyptiens; car, dans cette supposition, ils l'eussent appris conjointement avec celui de la sculpture, puisqu'on nous redit sans cesse que les Égyptiens furent en-même-temps les premiers sculpteurs et les premiers peintres.

des Égyptiens. L'art de peindre fut connu plus tard que celui de sculpter.

Il est facile de concevoir pourquoi la peinture fut cultivée plus tard chez les Grecs que la sculpture, en réfléchissant qu'on voit les enfans faire aisément des figures de pâte, de cire ou d'argile, qui ne s'éloignent pas beaucoup de la forme humaine, tandis qu'ils ne réussiraient pas à peindre ces sujets. Le peintre, après avoir étudié la nature comme le sculpteur, doit ajouter à ce travail difficile l'intelligence de la perspective, du clair-obscur, l'harmonie du coloris, et savoir ménager avec tant d'art la lumière et les ombres, que son ouvrage soit l'image des objets, avec la même vérité que s'ils réfléchissaient de la surface d'un miroir; chose d'autant plus difficile que le clair-obscur fut entièrement inconnu aux Grecs jusqu'au temps d'*Apollodore*, dont *Zeuxis* fut l'élève.

Parce qu'il est plus difficile de réussir dans les élémens de la peinture, que dans ceux de la sculpture.

Ajoutez que la religion consacra les statues pour le culte des dieux. Les anciens regardaient plusieurs de ces monumens comme tombés du ciel, et lorsque tout le monde connaissait le nom de sculpteur, dont ils étaient l'ouvrage, ils n'étaient pas moins généralement révérés comme remplis de la majesté et de la puissance des immortels qu'ils représentaient. La peinture ne partagea pas cet avantage immense; elle fut seulement employée à décorer les murailles des temples. Cette différence avec celle de la difficulté vaincue, rend un compte suffisant de l'antériorité de la sculpture sur la peinture chez les Grecs.

Parce que la religion donna plus de prix aux statues qu'aux tableaux.

Dès que les élémens des beaux-arts furent connus des Egyptiens, des Etrusques et des Grecs, ils se perfectionnèrent en raison composée du génie de chacun de ces trois peuples, de leurs idées religieuses et de la forme de leur gouvernement; c'est ce que j'exposerai dans les trois chapitres suivans, où je donnerai une connaissance succincte

5. Confirmation du principe que j'ai avancé, que les élémens des arts furent également anciens

chez tous les peuples.

des progrès des arts chez les uns et chez les autres. On verra que la culture du dessin put être comparée chez les Egyptiens à une plante semée dans un terrain bien préparé, et dont la prompte végétation réjouit l'agriculteur, mais qui, se trouvant dans la suite trop ombragée par d'autres plantes, ou attaquée dans sa racine par des insectes, languit bientôt et périt insensiblement; que chez les Etrusques cette plante fleurit parfaitement : mais que, de même qu'un torrent grossi par la fonte des neiges, se précipite avec fracas du haut des montagnes, entraînant tout ce qu'il rencontre sur son passage, et reste à sec le reste de l'année, le caractère de la sculpture étrusque fut toujours hors des véritables proportions, tandis que, chez les Grecs, la plante des beaux-arts, cultivée soigneusement dans un terrain qui lui convenait, devint la plus précieuse des richesses. Ainsi, un fleuve majestueux qui arrose des vallées fertiles, peut bien les inonder quelquefois; mais son limon favorable en augmente la fertilité.

CHAPITRE II.

De l'Art du Dessin chez les Égyptiens.

1. Idée générale des beaux-arts chez les Egyptiens.

En général, chez les Egyptiens, l'art du dessin, en passant par la filière des siècles, ne parvint pas, comme chez d'autres peuples, à une perfection qui semble devoir être la suite naturelle de la progression des lumières et de l'instruction. Jusqu'au temps où l'antique gouvernement égyptien fit place à d'autres institutions, tous les Monumens de ce peuple, que le temps nous a conservés, présentent un caractère d'uniformité, et des signes qui annoncent l'enfance de l'art; ces signes sont d'autant plus frappans, que, se montrant au milieu de plusieurs parties de dessins d'une belle exécution, ils semblent annoncer qu'un respect pour les ouvrages anciens ne permettait pas aux artistes subséquens de s'écarter de la route tracée par leurs modèles. Cette disposition morale éloigna leurs ouvrages de cette perfection à laquelle atteignirent les Etrusques, et sur-tout les Grecs.

2. Raisons du peu de progrès des arts chez ce peuple.

Trois causes à mon avis concoururent au peu de progrès des beaux-arts chez les Egyptiens. La conformité entre toutes les figures chez ce peuple, la nature de l'amalgame entre le gouvernement et la religion du pays, et l'injustice avec laquelle on confondait les artistes dans la dernière classe du peuple.

Assurément, les anciens artistes égyptiens s'étudièrent à peindre la nature dans leurs ouvrages; c'est une vérité universellement reconnue; et ils y parvinrent assez rapidement, lorsqu'après avoir vaincu les premières difficultés, les arts sortirent chez eux de leur enfance : mais ils ne pouvaient faire d'autres portraits que ceux des individus au milieu desquels ils vivaient. Ces individus ressemblaient aux Africains et aux Ethiopiens d'aujourd'hui, avec leur bouche gonflée, leur nez épaté, leur menton mince et leur couleur de bronze. Les Grecs inventèrent le mot Αιγυπτιάσαι, pour désigner les hommes d'une couleur excessivement brune : telle est celle de toutes les momies dont la peinture nous a transmis les traits.

Je ne parle que du visage des Égyptiens; car, pour le reste du corps, la nature les avait traités avec prédilection. *Pausanias* nous assure qu'ils étaient d'une aussi haute stature que les Celtes, et la chose ne saurait souffrir de contradiction, puisqu'on voit à l'Institut Clémentin, à Bologne, une momie longue de onze palmes, mesure de Rome.

Je ne parle aussi que des Egyptiens Authoctones, à l'exclusion des Grecs qui, à diverses époques, s'établirent en Egypte, et sur-tout dans Alexandrie. *Martial* faisait sans doute allusion à ces hellénistes transportés sur les bords du Nil, lorsqu'il décrivait la beauté et les talens agréables d'un jeune Egyptien. Juvénal et Dion Chrysostôme parlent dans le même sens d'un grand nombre de Grecs établis dans Alexandrie.

J'ai dit que la seconde raison du peu de progrès faits par les beaux-arts chez les Egyptiens, dérivait de certaines idées religieuses dont le gouvernement maintenait avec soin l'empire. *Platon* fait mention d'une loi, dont les dispositions précises défendaient aux Egyptiens d'employer, pour représenter les Dieux sur le marbre ou sur la toile,

Tome I. 4

d'autres formes que celles dont le temps avait consacré l'usage chez eux. Elle était exécutée avec tant de ponctualité, ajoute ce philosophe, que les statues des Dieux faites de son temps, lorsque les Perses dominaient sur les rives du Nil, ne présentaient aucun degré de beauté supérieure aux ouvrages de ce genre, sortis des ateliers des artistes plusieurs milliers de siècles auparavant. Il ajoutait même que les simulacres de toutes les divinités adorées en Egypte se ressemblaient si parfaitement, qu'à peine pouvait-on distinguer ces divinités par quelques attributs qui leur étaient particuliers.

Personne n'avait intérêt, dans cette vaste contrée, à réformer un usage qui nuisait à la perfection de l'art; premièrement, parce qu'Hérodote observe qu'à l'exception des ornemens de sculpture ou d'architecture employés pour la décoration des édifices publics, toutes les figures peintes, gravées, ou sculptées sous la ressemblance humaine, se rapportaient aux dieux, aux rois et aux prêtres, et que cette diversité apparente se restreignait à un seul genre. Diodore de Sicile nous apprend que les Egyptiens, sous divers emblêmes, adoraient les plus anciens rois de leur nation, et que ces anciens rois furent les prêtres. Les rois, les prêtres et les dieux adorés par les Egyptiens étaient donc les mêmes individus, et l'Histoire ancienne d'Egypte ne fait pas mention que des statues eussent été élevées à d'autres personnes. Secondement, parce que, quoique depuis une longue suite de siècles, les rois d'Egypte ne fussent pas de race sacerdotale, la religion et le gouvernement étaient tellement amalgamés ensemble, qu'il n'était pas au pouvoir des rois de faire aucune ordonnance qui contrariât les idées religieuses. Troisièmement, enfin, parce que, parmi les idées religieuses des Egyptiens, une des plus respectées défendait toute innovation en Egypte, dans les coutumes, dans la conduite de la vie, et même dans les habillemens.

Enfin, la situation des artistes suffisait pour empêcher les beaux-arts de parvenir chez les Egyptiens à cette perfection dont les Grecs donnèrent des modèles que nous n'avons jamais surpassés. Une loi confondait les artistes avec les artisans dans la dernière classe du peuple, sans leur accorder aucune distinction. On sait que chez les

Egyptiens, le fils était tenu de suivre la profession de son père, sans qu'aucune circonstance lui permît d'en embrasser une autre. Ce réglement tenait les beaux-arts en lisières; le systême réglementaire attaché naturellement à toutes les corporations, nivelait, pour ainsi dire, tous les travaux des peintres, des graveurs et des statuaires; ne pouvant s'élever à un état supérieur, non-seulement ils étaient privés des deux mobiles qui conduisirent les hommes aux plus grandes choses, l'intérêt et l'émulation; mais une règle générale, dont ils ne pouvaient s'écarter, présidait à leurs ouvrages. De siècle en siècle, l'apprenti ne connut d'autres proportions que celles dont il avait été instruit dans la boutique de son maître; il se mit à l'ouvrage pour nourrir sa famille, et non pour acquérir de la gloire. Il n'est pas surprenant si, dans une longue série de siècles, toutes les statues se ressemblèrent.

D'ailleurs, les Egyptiens furent privés de tous les secours que procure l'étude de l'anatomie : tel était le respect de ce peuple pour les morts, que non-seulement il n'était pas permis de disséquer un cadâvre, mais que l'usage d'embaumer les corps, universellement reçu, forçant de les ouvrir pour en tirer les intestins, celui qui faisait cette fonction se hâtait de finir son ouvrage et de prendre la fuite; les parens le poursuivaient et le menaçaient de le maltraiter, comme s'il eût fait quelque mal au mort en ouvrant avec son scalpel sa tête et ses flancs, pour y introduire les aromates destinés à donner aux corps morts une espèce d'immortalité.

3. L'art du dessin chez les Egyptiens, divisé en deux époques; première époque.

Après avoir exposé d'une manière succincte, les causes dont l'enchaînement ne permit pas aux beaux-arts d'atteindre en Egypte cette perfection à laquelle une très-longue culture semblait devoir les appeler, je devrais indiquer précisément le point où ils s'arrêtèrent; mais auparavant, la synthèse me conduit à distinguer deux époques, et même trois. La première renferme tous les siècles qui s'écoulèrent depuis la naissance des arts en Egypte, jusqu'à la destruction de l'ancien gouvernement de ce pays. Durant cette longue période, les arts se maintinrent dans toute la pureté de leur ancien style, et dans les limites dont les avaient entourés les antiques lois émanées du

trône et du sanctuaire. La seconde époque est celle où les Grecs s'emparèrent de l'Egypte après avoir bâti Alexandrie; alors, et non auparavant, au moins selon ma manière de penser, les genres helléniste et égyptien, se mêlant ensemble, produisirent des monumens d'une composition différente de celle dont on s'était contenté jusqu'alors sur les bords du Nil; enfin, sous la domination romaine, la mode s'introduisit à Rome d'élever des monumens dans le genre égyptiaque. Ce goût commença à dominer sous le règne de l'empereur Adrien, et forma une troisième époque.

A Disposition générale des monumens antiques chez les Egyptiens.

Ces trois époques clairement distinguées, je dois encore, en traitant des arts purement égyptiens, établir la différence qui exista constamment, malgré l'uniformité du style ancien, entre la disposition générale des monumens, et quelques dispositions particulières des différens sujets. A l'égard de la conformation générale des monumens de peinture, de gravure ou de sculpture, j'ai déjà observé, en parlant de l'art chez les Anciens, que chez les artistes égyptiens le contour des figures se rapprocha de la ligne droite. On chercherait vainement dans l'attitude de leurs figures, la contraction des veines, des muscles, et cette parfaite imitation de la nature qui distingue éminemment les ouvrages des Grecs; ils ne surent pas même distinguer, par les traits du visage, les simulacres de leurs dieux. J'ai déjà observé que, se ressemblant les uns les autres, on en fit la différence par quelques attributs.

Il suffit de jeter un coup-d'œil sur les statues égyptiennes nues, pour être frappé du peu de hardiesse que les artistes déployèrent dans leurs compositions. Ces statues sont debout, assises ou appuyées sur leurs genoux; ordinairement elles s'adossent à quelque pilastre. Les bras et les mains de presque toutes celles qui sont debout, soit qu'elles représentassent des hommes ou des femmes, tombent sans agrément sur leurs côtés; et lorsque l'artiste leur a imprimé un peu plus de mouvement, il consiste en ce qu'un des deux bras vient s'attacher sur la poitrine de la statue. Cet agrément est presque exclusivement accordé aux femmes; les bras de toutes les statues d'homme pendent sans grâce sur leurs flancs et sur leurs cuisses. On voit dans la même

attitude deux statues de femmes sculptées sur le trône du célèbre Memnon, dont *Norden* nous a fait la description dans ses dessins des monumens de l'antique Thèbes en Egypte. Les pieds sont parallèles, mais non tous les deux sur la même ligne; l'un est placé avant l'autre: et pour qu'ils posent également sur le plancher ou sur le piédestal, la jambe qui s'avance en avant est un peu plus longue que l'autre. Les Grecs ont fait quelquefois usage de ce moyen de compenser l'inégalité de la situation des deux jambes. On s'en aperçoit en examinant avec attention les deux jambes de l'Apollon du Vatican. Sur les figures égyptiennes assises, les deux jambes sont parallèles, les bras et les mains sans se détacher du corps, descendent le long des cuisses. A l'égard des figures appuyées sur leurs genoux, elles tiennent presque toutes une cassette remplie de petites figures mythologiques : ce qui leur prête un peu plus d'activité et de grâce.

A l'égard des statues habillées, celles de femmes sont vêtues de la tête aux pieds, mais d'un simple voile sans plis; il s'applique tellement au corps, qu'il dessine exactement le nud : cependant, sur les mamelles que les Egyptiens ont constamment données aux femmes extrêmement gonflées, le voile paraît un peu forcé : ce qui forme autour du sein les rayons d'un petit cercle. On ne saurait douter, par cette imitation de la nature dans cet objet peu considérable, que le talent des artistes égyptiens ne se fût développé, sans les obstacles mis par le gouvernement au progrès de l'art. Ces petits plis sur la poitrine ont besoin d'être considérés de près pour être aperçus. L'habit partout ailleurs est tellement collé au corps, qu'à peine en découvre-t-on le bord au cou et aux pieds. Je ne suis pas surpris qu'Hérodote nous représente comme nues, vingt statues colossales de femmes qu'il avait vues à Saïs. Presque toutes les statues représentant des hommes, sont nues; celles qui sont habillées n'ont pour tout vêtement qu'une espèce de tablier qui leur couvre la partie du corps depuis le bas-ventre jusqu'aux genoux.

Pour achever tout ce qui regarde la composition générale des statues humaines chez les Egyptiens sous le règne de leurs anciens rois, je dois remarquer que les imperfections attachées à leurs statues de

grandeur naturelle, diminuent sensiblement lorsqu'il s'agit de petites figures de bronze ou de pierres : ce qui semble démontrer que les artistes de cette nation ne manquaient pas de génie, mais que leurs institutions sociales les forcèrent à se plier aux usages de leur pays, lorsqu'ils s'occupèrent de représentations humaines. D'ailleurs, la seule différence entre la conformation des visages des deux sexes en Egypte et en Grèce, dut contribuer à propager des idées différentes sur l'archetype de la beauté. Selon Strabon, les édifices des Egyptiens n'étaient ni gracieux, ni pittoresques ; en doit-on conclure que leurs artistes ne savaient imiter les beautés de la nature? Strabon s'exprime en ces termes : Ουδεν ἔχει χαριεν, ουδὲ γραφικόν. Les édifices égyptiens manquent de grâce et de majesté. Casaubon, traduisant littéralement le mot *γραφικὸν*, prétend que l'art de la peinture était inconnu chez les anciens Egyptiens. Tous les anciens auteurs nous assurent le contraire ; et s'il pouvait rester des doutes à ce sujet, les relations des voyageurs modernes les feraient disparaître. Les Mémoires de *Norden* sont remplis de la description des ouvrages colossaux travaillés en relief, et des morceaux de peinture que ce savant a découverts dans les ruines de Thèbes en Egypte.

On pourrait objecter, contre tout ce que j'ai dit sur le peu de progrès de l'art du dessin chez les anciens Egyptiens, plusieurs figures d'animaux parvenues jusqu'à nous, et qui ne le cèdent, par la beauté de leurs proportions et la finesse du dessin, à aucun des plus précieux ouvrages des Grecs en ce genre. Tels sont deux lions placés au pied du Capitole, deux autres qui ornent la fontaine *dell' aqua felice*, et un assez grand nombre de sphinx, parmi lesquels on en distingue un très-grand et très-beau dans la villa Borghèse. Mais sans observer que ces animaux ne furent peut-être pas sculptés durant l'époque dont j'occupe mes lecteurs, je me contenterai de répondre que, dans le cas où ces chefs-d'œuvre seraient l'ouvrage des anciens Egyptiens, ce qu'il est aussi difficile de prouver que de contredire, il en résulterait seulement que les entraves mises par la religion et le gouvernement, à la perfection des monumens sur lesquels des hommes étaient représentés, ne s'étendant pas aux figures des animaux,

les artistes eurent toute liberté de déployer à cet égard les richesses et l'étendue de leur imagination et de leur génie.

4. Dispositions particulières des têtes, des mains, des pieds et de la poitrine.

J'ai parlé jusqu'à présent de la composition générale des monumens chez les anciens Egyptiens, où les formes humaines étaient employées, et j'ai dit que presque toutes ces statues d'un contour roide paraissent emmaillotées ; je passe à des observations particulières, et je commence par les têtes. Elles étoient, en général, sans mouvement et sans grâce. Au-lieu de ces formes arrondies, de cette souplesse et de cette variété qui font ressortir les chairs et les muscles, au-lieu de la fierté du regard, qui distingue les têtes dans la sculpture grecque, toutes les têtes égyptiennes sont plates, minces; leur action est gênée; elles manquent de souplesse; le contour des figures ne s'élève et ne s'abaisse point dans la proportion et avec l'ondulation requise; les yeux sont sans relief ou tirés en haut, c'est-à-dire, toujours obliquement à l'os des yeux. Ce doux rapport entre les joues, la bouche et l'ovale du visage, qui, sur les têtes grecques, exprime la jeunesse et la beauté, est remplacé, sur les têtes égyptiennes, par des traits imparfaits sans force et sans vie. Le menton est rétréci et se termine en pointe. Les oreilles sont si fort rapprochées du haut de la tête, que leur extrémité inférieure forme presque une ligne droite avec les yeux. C'est ce qu'on observe sur plusieurs figures sculptées sur des obélisques, et en particulier sur la figure assise sous la pointe de l'obélisque couché par terre devant le palais Barberini.

Mais si, en mettant de côté l'imagination de l'artiste, on ne fait attention qu'au travail du ciseau, on trouvera un assez grand nombre de têtes égyptiennes supérieures aux têtes grecques par leur extrême fini. Sans chercher d'autres exemples, je citerai un sphinx sculpté au sommet de l'obélisque du Soleil au champ de Mars, que chacun peut examiner à son aise, puisqu'on en a fait un grand nombre de copies en plâtre. Lorsque cet obélisque était debout, sa grande élévation permettait à peine aux yeux d'apercevoir la tête de ce sphinx : cependant jamais l'art n'a produit en Grèce d'ouvrage plus fini. On voit sur cette tête le bord des lèvres et des paupières, non-seulement

tracé avec des lignes parallèles habilement sculptées dans le marbre, mais le bord même paraît se relever au-dessus de l'incision également bien dessinée. Les plis de la coiffure qui couvre la tête, sont marqués avec soin. Cette coiffure laisse apercevoir les oreilles qui sont finies avec une perfection dont on trouve peu de modèles dans les ouvrages de ce genre.

En examinant toutes les statues égyptiennes, on n'y aperçoit aucune articulation sur les doigts des pieds et des mains. Cet usage est si général, qu'on le regarde comme un signe distinctif pour reconnaître les monumens antiques de cette contrée. Ces doigts n'ont point de jointures; le petit doigt du pied est plus grand et plus droit que les nôtres : ce qui ne doit pas s'attribuer à la mal-adresse des artistes, mais à la forme des chaussures dont faisaient usage les Egyptiens dans le climat chaud qu'ils habitaient. Ainsi, on remarque sur les statues grecques, que le petit doigt du pied est courbé et replié en dessous. Cet effet était produit par la configuration des souliers en usage chez les Grecs. *Pollux* rapporte dans son Onomasticon, que les courroies pour attacher ces souliers, appelées Ζυγος, traversant le pied, pressaient le petit doigt plus que les autres, et lui donnaient peu à peu une forme contrainte.

Pour le reste du corps, les figures des hommes, chez les anciens Egyptiens, manquaient de ce relief et de ce mouvement qui distinguaient les statues grecques. A l'égard des statues de femmes, j'ai déjà observé que les artistes lui donnaient des mamelles extrêmement gonflées. On distinguait encore des statues grecques par la maigreur, ou plutôt par le resserrement au-dessous de la poitrine, vers la ceinture et les flancs.

5. Seconde époque de l'art chez les Égyptiens.

Après avoir considéré toutes les parties du style ancien, ce primordial de l'art du dessin chez les Egyptiens, je suis obligé de jeter un coup-d'œil, tant sur leurs manières générales de sculpter et de peindre, que sur les détails particuliers de leurs ouvrages, pour confronter ce style ancien et primordial avec d'autres ouvrages reconnus pour égyptiens, mais qui paraissent s'éloigner de ce caractère national, soit dans les figures nues, soit dans celles qui sont drapées.

Pour parvenir à recorder des ouvrages si différens, on ne doit pas perdre de vue la loi dont j'ai parlé précédemment, qui interdisait aux artistes toute espèce d'innovation, lorsqu'ils représentaient des objets quelconques sous des formes humaines. Le style ancien dut se maintenir aussi long-temps que cette loi fut exactement observée; mais il est probable que dès qu'elle eut perdu sa vigueur, chacun la transgressa à son gré. Cet événement arriva après la conquête de l'Egypte par Cambyse, fils de Cyrus, qui abolit l'ancien gouvernement du pays, et qui fit même ses efforts pour en détruire la religion.

Cependant, en faisant réflexion que la loi antique, dont les dispositions arrêtaient les efforts du génie des artistes Egyptiens, est rapportée par *Platon*, et que ce philosophe voyagea en Egypte, lorsque les successeurs de Cambyse régnaient dans ce pays, il semble probable que les sculpteurs, ne connaissant encore ni les ouvrages des Grecs, ni ceux des Etrusques, ne s'éloignaient pas beaucoup de la routine accoutumée : mais lorsqu'Alexandre-le-Grand, ayant détruit la monarchie des Perses, se fut rendu maître de l'Egypte, un nouveau jour vint luire sur cette contrée. Les *Ptolomées*, successeurs d'Alexandre, transportèrent dans Alexandrie les arts et les sciences des Grecs, comme le démontreront les documens historiques, dont je ferai mention dans le IV[e]. Chapitre de ce Traité préliminaire. Sous ces monarques, les principes de l'architecture et de la sculpture grecques, étant devenus communs en Egypte, il fut aisé aux artistes de ce pays de corriger tout ce qu'on pouvait trouver de défectueux dans leur style primordial. Ce fut la seconde époque de l'art du dessin chez les Egyptiens.

Pour juger des travaux égyptiens à cette seconde époque, je m'attache à trois statues de femmes sculptées sur du basalte très-dur; deux de ces statues sont conservées au musée Capitolin, la troisième dans la villa Albani; cette dernière ressemble parfaitement à la plus grande des deux du musée Capitolin, par sa draperie et par ses bras attachés à ses côtés. Mais toutes les trois, par la perfection des contours diffèrent essentiellement des monumens égyptiens des siècles primitifs; j'ai observé que, dans ces monumens primitifs, les statues de femme étoient couvertes d'une simple toile sans plis ou avec peu de plis:

ces trois statues portent un grand manteau sur leurs robes; la robe de dessous, accompagnée de manches courtes, descend jusqu'aux pieds en plis ondoyans. Elle s'attache au-dessous du sein, par deux extrémités du manteau qui couvre les épaules, et s'agrafe sur le devant avec un nœud, dont les extrémités descendent négligemment. Sur une des trois statues, un seul bout du manteau vient sur le devant par-dessus l'épaule, l'autre passe sous le bras pour fermer le nœud. Ce nœud conduit les plis de la robe, depuis le sein jusqu'au pied, et sert encore à faire ressortir le manteau.

Je pense que deux de ces statues sont des *Isis*. On en demeurera convaincu en les comparant avec plusieurs statues grecques de cette déesse, habillées de la même façon, avec un manteau sur les épaules, agrafé sur le sein de manière à servir de ceinture à la robe de dessous. On pouvait même regarder cette sorte d'habillement comme un signe distinctif d'Isis. On le voit sur deux belles statues de cette déesse, une desquelles, accompagnée d'*Harpocrate*, est conservée dans le palais Barberini et l'autre au musée Capitolin, et sur plusieurs autres statues plus petites. On le reconnaît aussi dans un torse d'une statue colossale avec sa tête, laquelle appuyée au palais Ducal de Venise, est connue vulgairement sous le nom de *Donna Lucrezia*. Ce signe distinctif me paraît encore annoncer une Isis dans une autre statue du même musée Capitolin, proposée pour une Junon dans le IIIe volume de la description de ce musée, mais qui, en effet, n'a de Junon que la tête, restaurée sur le cou de cette statue trouvée sans tête. Ces statues prouvent qu'à cette seconde époque, les artistes égyptiens, sans abandonner entièrement l'ancien style de leurs compositions, se contentèrent d'en faire disparaître les principaux défauts. On ne peut contester cette vérité en examinant une tête que j'ai rapportée au n.° 79, dont la beauté est parfaite, et dont cependant les yeux ressemblent à ceux des statues égyptiennes du style le plus ancien. On remarque la même chose sur plusieurs têtes égyptiennes, conservées dans la villa Albani et dans d'autres palais.

Si, comme je n'en doute nullement, les deux statues dont je viens de parler représentent *Isis*, et si, comme j'en doute encore moins,

ces deux statues furent érigées depuis que la sculpture grecque fut connue en Egypte, la seule inspection de ces deux monumens suffirait pour détruire l'opinion du père *Kircher*, que la conduite impie et dérisoire de Cambyse envers la religion des Egyptiens abolit dans ce pays la science des hiéroglyphes. Cette science existait lorsque ces statues furent sculptées, puisqu'on voit plusieurs hiéroglyphes sur les pilastres contre lesquels ces statues sont appuyées, et que les pilastres et les statues sont d'un même bloc de marbre. Les Grecs n'étaient pas intolérans. Les cérémonies religieuses égyptiennes continuèrent à être observées sur les bords du Nil, non-seulement sous les successeurs de Cambyse, mais sous ceux d'Alexandre. On le prouve avec la dernière évidence par une momie trouvée en Egypte, et conservée à la manière antique, et sur les bandelettes de laquelle on lisait ce mot grec : Ευψυχι ; acclamation usitée en l'honneur des défunts, qui se trouve sur diverses inscriptions grecques recueillies par *Grutter*, et qui prouve que cette momie fut embaumée dans un temps où la langue grecque était parlée dans Alexandrie, c'est-à-dire, sous les *Ptolomées*. Il est probable que la science des hiéroglyphes diminua insensiblement et s'éteignit peu à peu, à mesure que la langue, les usages, la religion et la mythologie des Grecs prirent la place de la langue, de la mythologie, de la religion et des usages des Egyptiens.

5. Troisième époque de l'art du dessin chez les Egyptiens. Imitation de la manière égyptienne sous les empereurs romains.

Il est très-aisé de distinguer, parmi les monumens égyptiens, ceux de la première et ceux de la seconde époque de l'art du dessin dans cette ancienne patrie des arts. Mais il s'élève de grandes difficultés pour classer, avec la même évidence, ceux de la troisième époque. La mode s'étant introduite à Rome, sous les empereurs, d'imiter les ouvrages égyptiens des plus anciens temps, les artistes grecs ou romains s'étudièrent à copier, le plus parfaitement qu'il leur fut possible, les anciens modèles. Non-seulement ils employèrent le basalte, le granit rouge, et les autres marbres sur lesquels les anciens artistes égyptiens avaient sculpté leurs figures; mais ils imitèrent avec tant de vérité les attitudes, les mouvemens et les attributs des statues égyptiennes, que tous les Antiquaires regardèrent plusieurs monumens

romains comme appartenans à la naissance de l'art, dans la nation regardée comme la première chez laquelle les sciences furent cultivées. Cependant, ces artistes, doués du plus grand talent, voulant satisfaire en-même-temps le goût de ceux qui leur commandaient ces monumens, et conserver leur caractère antique, réformaient les défauts de cette sculpture sans en altérer le style. Leurs monumens étaient des monumens antiques perfectionnés; chacun les reconnaissait pour égyptiens des premiers siècles; les seuls connaisseurs très-exercés distinguaient un ciseau grec.

A. Figure d'Antinoüs, sculptée à la manière égyptienne.

Parmi les plus beaux ouvrages de ce genre parvenus jusqu'à nous, on distingue deux statues colossales de granit rouge d'Egypte. On les conserve dans la maison épiscopale de Tivoli; elles représentent deux hommes. Tous les Antiquaires ont regardé ces deux statues comme égyptiennes; mais il est aisé de voir qu'ils ont été trompés par la plus parfaite apparence. Dès qu'on les examine avec attention et en détail, le bandeau qui couvrait les yeux disparaît. La perfection du visage, à laquelle les anciens Egyptiens ne parvinrent jamais, les fait reconnaître pour grecs.

Il est impossible de méconnaître le style grec à la poitrine ouverte de ces statues, qui laisse voir la forme, la position, le jeu des muscles, mais sur-tout à l'élégance de la tête, à la majesté du regard, à la douceur du profil, à la rondeur du menton et au sourire de la bouche. Si on examine ensuite l'air du visage, et si on le confronte avec les portraits qui nous restent d'Antinoüs, on est frappé de la parfaite ressemblance, sur-tout avec le torse de rouge antique conservé dans la villa Albani, et sculpté à la manière égyptienne. Enfin, ceux auxquels il resterait quelques doutes cesseront absolument de prendre les deux statues de Tivoli pour des ouvrages égyptiens antiques, en les confrontant avec une autre statue de marbre blanc, conservée dans le musée Capitolin, et publiée sous le nom d'*Idolo egizio*. Cette statue est sculptée selon les principes de l'ancien style égyptien, à l'exception du pilastre sur lequel elle s'appuie : ce qui sert à la faire reconnaître, mais sans approfondir les autres particularités qui démontrent évidemment qu'elle sortit de l'atelier d'un artiste grec ou romain : ce qui

doit sauter aux yeux, puisque tous les traits du visage sont plus parfaitement conservés que ceux des deux autres statues, c'est qu'on ne peut l'examiner un moment sans reconnaître le visage d'*Antinoüs*, gravé sur un grand nombre de médailles. Les cheveux dessus le front, qui contribuent à vérifier les portraits de ce favori d'*Adrien*, sont exactement comme on les voit sur ses médailles; c'est son menton, c'est sa bouche, c'est son visage entier; il n'en faut pas tant pour déterminer le portrait de ce jeune homme célèbre, puisque, sur une autre tête, ce même portrait fut reconnu à la seule inspection de ses yeux.

On sait, d'ailleurs, que ces statues furent trouvées aux environs de Tivoli, dans les ruines de la maison de Plaisance d'Adrien. Parmi les édifices qui composaient ce vaste palais, se trouvait un temple décoré par un certain nombre de statues égyptiennes, et par d'autres statues sculptées dans le style égyptien. Parmi ces dernières était celle d'*Antinoüs*; il est probable qu'*Adrien*, en plaçant son favori sous une forme égyptienne, dans un temple où il avait rassemblé toutes les divinités adorées anciennement en Egypte, faisait allusion à l'apothéose de ce jeune homme, né en Bithynie, et qui mourut en Egypte. Non-seulement ce prince, voulant éterniser le nom de son favori, donna le nom d'*Antinoia* à une ville qu'il bâtit en Egypte, mais il fit frapper des médailles à son honneur; il lui éleva des temples, il lui donna des prêtres, des prophêtes et un oracle : ce culte ridicule passa d'Egypte dans plusieurs provinces de l'empire romain.

Dans cette maison de plaisance tiburtine, on trouva, avec la statue d'Antinoüs, sculptée dans le style égyptien, un grand nombre d'autres statues de marbre gris-brun, les unes égyptiennes, les autres imitées de l'égyptien. Quelques-unes furent placées dans le musée du Capitole, d'autres dans la villa Albani. Des Anglais en achetèrent plusieurs, et les transportèrent dans leur patrie. Parmi ces monumens, on pourrait considérer, comme purement égyptiens, les statues, dont les bras sans vie sont pendus sur les côtés. Les mouvemens des autres sont moins contraints, leurs mains se présentent sous des attitudes différentes. On ne peut tirer aucun argument de la conformation

de leur visage, pour juger du temps où elles ont été sculptées. On les a trouvées presque toutes sans têtes; ceux qui ont été chargés de leur en faire de nouvelles, n'ont eu aucun égard au style de ces compositions, soit qu'il appartînt aux Romains ou aux Egyptiens.

B. Peintures à la manière égyptienne.

Il faut rapporter à la troisième époque de l'art du dessin chez les Egyptiens, non-seulement diverses peintures du musée d'Herculanum, mais toutes ces petites figures connues sous le nom de *canopes*, et sculptées sur des basaltes verdâtres, dans lesquelles on aperçoit manifestement tous les caractères des ouvrages faits sous le règne des empereurs romains. Deux de ces petites figures se trouvent dans la villa Albani, et une troisième au musée du Capitole; je ne parlerai pas des camées, semblables à celui du collège romain, qui représente une tête d'Isis gravée en relief; il ne faut que les regarder pour se convaincre que ces ouvrages sont de simples imitations de l'ancien style égyptien : mais j'observerai qu'en général on doit regarder comme des ouvrages des Grecs et des Romains, toutes les pierres gravées, dont le travail s'élève en relief au-dessus du plan de ces pierres. On ne doit pas présumer que la nature du travail des pierres gravées égyptiennes fût différente du travail qu'ils développèrent dans la composition des figures, des obélisques et des autres monumens incontestablement antiques. Tous sont semblables aux deux que j'ai rapportés aux n.os 76 et 79, dont l'un est de marbre blanc et l'autre de granit rouge. A l'égard des véritables camées dans le style égyptien antique, je n'en connais que deux gravés l'un et l'autre sur des agathes sardoniques. Le premier représente un épervier, la tête couverte d'une espèce de mître; le second, une Isis assise sur un fragment. Ils appartiennent aujourd'hui au roi de Prusse; et il est très-aisé de distinguer ces camées antiques de tous ceux qui, sous le règne des empereurs romains, furent imités des Egyptiens.

Faute d'avoir distingué avec soin les deux premières époques de l'art du dessin chez les Egyptiens, c'est-à-dire, le style ancien du style secondaire, et d'avoir reconnu ensuite qu'à ces deux éqoques il en succéda une troisième, dont le caractère peut être appelé *style d'imitation*, formé sur celui des Grecs; faute encore d'avoir confronté

avec soin les ouvrages faits durant cette troisième époque, avec ceux de la première et de la seconde, il est né une si grande confusion entre les ouvrages égyptiens et ceux imités de l'égyptien, que, parmi les Antiquaires, les uns ont confondu les monumens de la troisième époque avec ceux de la première et de la seconde; et les autres ont pris pour des monumens sculptés sous le règne des empereurs romains, des œuvres égyptiaques, dont l'antiquité remonte peut-être à *Sésostris*. Ainsi Warburthon, malgré tous les caractères d'antiquité qu'on remarque sur la table Isiaque, conservée dans le cabinet du roi de Sardaigne, la regarde comme ayant été faite à Rome pour les dévots attachés au culte d'Isis; tandis que toutes les personnes qui ont étudié les trois époques de l'art du dessin chez les Egyptiens, assignent aisément l'époque où ce monument put être sculpté, et penseraient plutôt comme M. *Shuekfort* dans son Histoire du Monde, qu'il fut gravé avant que les Egyptiens adorassent des figures d'hommes ou de femmes.

J'ai parlé précédemment des doutes qui se sont élevés sur la question de savoir si les Egyptiens cultivèrent l'art de la peinture, et si cet art, comme ceux de la sculpture et de l'architecture, passa d'Egypte en Europe. Je crois, à ce sujet, devoir joindre à ce que j'ai dit des peintures égyptiennes trouvées dans les ruines d'Herculanum, quelques observations qui peuvent éclaircir un passage de *Pétrone*, dans lequel, parmi les causes de la décadence des beaux-arts dans l'empire romain durant son siècle, il plaçait la manière égyptienne introduite dans la peinture : *Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Ægyptiorum audacia tam magnæ artis compendiariam invenit.*

Embarrassés par le sens difficile du mot *compendiaria*, employé par Pétrone, les littérateurs, au-lieu de l'expliquer, se sont contentés de rapporter d'autres phrases, dans lesquelles cet auteur se servit du même mot, sans faire attention que, suivant la tournure d'un discours, la même parole peut signifier des choses différentes. Malgré cet expédient facile, *Burman*, et quelques autres après lui, sont convenus ingénûment qu'ils ne comprenaient pas ce que *Pétrone* avait voulu dire dans cette occasion. Cet aveu n'annonce aucune négligence de

leur part; ils n'avaient pas le secours d'un grand nombre de découvertes faites de nos jours, et sur-tout des peintures égyptiennes déterrées dans les ruines d'Herculanum. Malgré tous ces secours, je ne me flatte point d'expliquer clairement ce passage; mais j'offre seulement des conjectures propres à l'éclaircir.

Ces peintures égyptiennes trouvées à Herculanum, consistent en bandes dont la largeur ne surpasse guères un palme romain. Ces bandes étant interceptées d'espace en espace, on voit dans le milieu, sur un fond noir, un grand nombre de petites figures égyptiennes entremêlées d'autres images fantastiques, idéales, fruits de l'imagination des artistes; leurs bords supérieurs et inférieurs ressemblant à une espèce de lisière, sont surchargés d'ornemens. Le satirique Pétrone pouvait faire allusion à ce mélange rétréci et ridicule de figures égyptiennes et de figures monstrueuses, lorsqu'il parlait de l'art rétréci et abrégé des Egyptiens qui prévalait de son temps: *Postquam Ægyptiorum a dacia artis compendiariam invenit.* Il donnait ce nom à ce genre de peinture, soit qu'il regardât ces bandes étroites et mesquines comme un ornement ordinaire des édifices égyptiens, ou qu'il eût en vue ces petites figures elles-mêmes, dont le bizarre assemblage présentait plutôt l'image d'un abrégé, d'un extrait de peinture, que celle d'un dessin correct et majestueux.

Nous avons chez nous des exemples de ces peintures hors de proportion, dans ce que nous appelons des arabesques ou des grotesques. Vitruve condamnait avec justice ce genre éloigné de la vérité et de la nature, lorsqu'il disait : *Nunc pinguntur tectoriis monstra potiùs quam ex rebus finitis imagines certæ.* En confrontant le passage de Pétrone avec celui de Vitruve, il me semble qu'il est aisé de comprendre le sens du premier passage qui n'a pas été entendu jusqu'ici. Il voulait dire que les Egyptiens avec leurs figures mesquines, entremêlées d'autres figures hors de proportion et hors de la nature, coupèrent les aîles à la peinture : ce qui prouve que les anciens Egyptiens avaient cultivé cet art; mais ce qui montre en-même-temps qu'après avoir long-temps représenté dans leurs édifices publics et dans leurs maisons particulières, les principaux événemens de leur histoire, ou

les images des dieux et des grands hommes, le mauvais goût prévalut tellement parmi eux, que les artistes eurent l'audace de préférer aux grands tableaux de la nature, des peintures informes et de fantaisie, comme celles que nous avons retrouvées dans les ruines d'Herculanum, et que le mauvais goût ayant passé chez les Romains, devenait une des causes de la décadence de l'art parmi eux.

CHAPITRE III.

De l'art du Dessin chez les Étrusques.

APRÈS les Égyptiens, les Étrusques furent les plus anciens peuples qui cultivèrent les beaux-arts. *Strabon* nous apprend que leurs premiers essais ressemblaient aux monumens égyptiaques, tant par la forme des sujets qu'ils traitèrent, que par le caractère du dessin. J'ai fait cette observation dans le chapitre précédent; elle est prouvée par un grand nombre de petites figures de bronze reconnues pour étrusques, et conservées dans les cabinets des curieux : on y reconnaît les principes primordiaux de l'art du dessin en Egypte.

1. Antiquité de l'art chez les Etrusques. Ils furent instruits par les Grecs.

Cependant il paraît que les beaux-arts furent apportés par les Grecs dans l'antique patrie de Saturne. Il est aisé de prouver ce fait, soit par les colonies grecques qui s'établirent en Étrurie dans les temps les plus anciens, soit par les ouvrages étrusques eux-mêmes, dont les sujets les plus ordinaires sont tirés de l'histoire et de la mythologie grecque.

Strabon et quelques autres auteurs, nous ont fait connaître les époques où les Grecs vinrent pour la première fois en Etrurie. Ils distinguent deux principales transmigrations des Grecs en Italie. La première fut celle des Pélasges [1], peuples originaires d'Arcadie, et qui, selon Thucydide, avaient habité quelque temps dans l'Attique [2].

A. Transmigrations des Grecs en Italie.

---

[1] Strabon. Geog. lib. XVII.

[2] Thucyd. lib. IV.

Plutarque assure qu'ils portèrent successivement le nom de Pélasges et celui de Tyrréniens [1]; ce qui confondrait ces deux noms dans une seule population. Il ajoute que, devenus trop nombreux, ils furent obligés d'envoyer des colonies, les unes en Asie, les autres en Italie. Ces dernières s'arrêtant en Etrurie, dans les environs de Pise, donnèrent au pays occupé par eux le nom de *Tyrrenie*. Les Pélasges unis par des mariages avec les Etrusques, les accoutumèrent aux expéditions maritimes dans lesquelles ils devinrent les rivaux des Grecs. La navigation des Argonautes dans la Colchide ayant excité leur jalousie, ils les attaquèrent dans les environs de l'Hellespont, et les défirent si complètement, qu'au rapport d'*Athénée* [2], les Grecs perdirent tous leurs vaisseaux, à l'exception de celui dont *Glaucus* avait le commandement. Il est probable que cette première colonie grecque fut fortifiée successivement par d'autres Pélasges. *Strabon* [3] assure même que, peu de temps après la prise de Troyes, on vit accourir sur les bords de l'Arno plusieurs peuplades de Lydiens, venues de l'Asie mineure.

Six cents ans après la première transmigration des Grecs en Etrurie, une seconde transmigration, non moins considérable, vint augmenter la population de cette contrée. *Hérodote* en fait mention dans le premier livre de son histoire. *Bianchini* [4] en fixe l'époque trois cents ans après la mort d'*Homère*, vers le temps où vivaient Thalès et Lycurgue. Avec les nouveaux Colons, les Etrusques, devenus plus puissans, augmentèrent leur commerce et firent alliance avec les Phéniciens. Ils jouissaient d'une si grande considération, que les Carthaginois, commandés par *Amyclar* [5], ayant été défaits sur les côtes de Sicile par Gelon, roi de Syracuse, réunirent leur flotte à celle des Etrusques, et, fortifiés de ce secours, osèrent assiéger la ville de

---

[1] Plutarch. de virt. mulier.
[2] Athen. Deipn. lib. VII.
[3] Strab. lib. V.
[4] Bianchini, l. c. p. 558.
[5] Pind. pyth. I.

Cumes; mais ils furent vaincus de nouveau par Hiéron, successeur de Gelon *.

B. Les Grecs enseignent aux Etrusques l'art de l'écriture.

Ces Pélasges ou Tyréniens, plus civilisés que ne l'étaient les Etrusques Autochtones, leur enseignèrent l'histoire, les fables, la mythologie, et jusqu'aux caractères grecs. Les beaux-arts commencèrent à fleurir dans l'Etrurie. On ne saurait indiquer une date plus ancienne de leur naissance, puisque les monumens étrusques, dont les imperfections démontrent la haute antiquité, sont relatifs à la mythologie ou à l'histoire de la Grèce. Ils feraient, au contraire, allusion à l'histoire ou à la religion des Etrusques, si ces peuples, connaissant l'écriture dans les temps antérieurs, avaient transmis à la postérité leurs événemens publics au moyen des annales. Cette imitation des ouvrages grecs, auxquels se livrèrent les premiers artistes d'Etrurie, et qui devint le goût dominant de cette nation, fut la véritable raison pour laquelle les Romains, non-seulement durant les derniers siècles de la république ou sous les empereurs, mais dans les temps antérieurs, lorsque les lumières commencèrent à se répandre dans cette capitale du monde, ne partageaient pas l'admiration que nous montrons aujourd'hui pour les monumens étrusques, et sur-tout pour les monumens sépulcraux déterrés parmi eux. Jaloux d'apprendre des choses nouvelles, en vain leur inquiète curiosité cherchait dans les ruines de l'Etrurie des monumens relatifs à l'ancienne histoire de leur pays; ils ne trouvaient sur le marbre, sur le bronze ou sur les vases de terre cuite, que l'histoire ou la mythologie des Grecs. Instruits des mêmes événemens ou des mêmes fables, par les Grecs et par les Etrusques, ils préférèrent le peuple chez lequel ces événemens s'étaient passés. On fit peu de cas des monumens étrusques.

On m'objecterait en vain quelques monumens étrusques, dans lesquels, en rapportant plusieurs événemens de l'histoire grecque, on contrarie la narration d'*Homère :* par exemple, sur une patère étrusque de bronze, ce n'est pas Junon, comme le dit ce poète, mais Mercure, qui pèse les destinées d'Achille et d'Hector; je parlerai,

---

* Diod. de Sic. liv. II.

dans la suite de cet ouvrage, de quelques variantes de cette nature : mais c'est chose ordinaire que les traditions s'altèrent en passant dans différentes bouches. L'événement tracé sur la patère n'est pas moins grec.

C. La Mythologie grecque fut la même que la Mythologie étrusque.

Il est incontestable que les mythologies grecque et étrusque furent entièrement les mêmes; ce qui ne peut s'expliquer que par les effets de l'ancien mélange des deux peuples, pour ne former qu'une seule nation. Les Etrusques ayant adopté les idées mythologiques les plus antiques des Grecs, donnèrent des aîles aux Dieux et aux Déesses : en cela, ils se conformèrent, selon *Pausanias*, aux idées primordiales de la Grèce, réformées dans la suite, lorsqu'un goût plus sévère servant de guide aux artistes et aux mythologues, ils regardèrent les aîles comme incompatibles avec la forme humaine, sous laquelle ils représentaient les habitans de l'Olympe. En général, les figures étrusques représentant les Dieux, sont aîlées. Les Etrusques donnèrent des aîles à Jupiter, à Diane, à Vénus, à Minerve, à Proserpine, aux Furies, mais sur-tout aux Génies. Toutes les figures de Génies sur les sépulcres découverts à Corneto, sont aîlées.

Parmi ces Génies, on en voit un appuyé sur une houlette de berger, autour de laquelle sont entortillés deux serpens; il s'entretient avec une femme. Je ne dirai pas que ce Génie était *Tagès*, petit-fils de Jupiter, et fils de Genius, qui enseigna aux Etrusques l'art de lire dans l'avenir, en observant le vol et le chant des oiseaux, ou les entrailles des victimes, et qu'on pourrait considérer la femme avec laquelle il s'entretenait, comme la nymphe *Bigoe*, qui apprit de Tagès l'art de l'aruspicine, et qui contribua avec ce Génie à enseigner cette science aux Etrusques. La houlette pourrait fort bien annoncer l'origine mystérieuse de Tagès. Mais *Buonaroti* * ayant proposé comme l'image de Tagès, un petit enfant de bronze sans aîles, avec une bulle au cou, et qui se trouve dans le cabinet du grand-duc de Toscane, je ne veux élever aucune difficulté avec lui. Il est donc certain que les Grecs enseignèrent les beaux-arts aux Etrusques; mais ils se

* Buonar. explic. ad Dempst. Etrur. p. 23.

développèrent parmi eux plus rapidement que chez leurs maîtres, de sorte que sur plusieurs monumens étrusques de marbre, de bronze, de terre cuite, qu'on découvre tous les jours, se trouvent un assez grand nombre de traits de l'histoire grecque, dans un temps où les Grecs sortaient à peine de la barbarie.

D. L'art du dessin se développe plus tôt chez les Étrusques que chez les Grecs.

Aucun événement ne fit plus de bruit dans les temps anciens de la Grèce, que la célèbre expédition des Argiens contre Thèbes, connue sous le nom de *Guerre des sept Preux ;* elle précéda de plusieurs siècles la guerre de Troyes. La mémoire de ce fait d'armes s'est mieux conservée par les monumens étrusques, que par ceux de la Grèce. Parmi les sept généraux qui marchèrent contre Thèbes, cinq se trouvent gravés avec leurs noms en langue étrusque sur une pierre précieuse conservée dans la collection de Stosch, et que j'ai rapportée au n.° 105. On la regarde comme le plus ancien monument de ciselure dont nous ayons connaissance. *Thidée*, un de ces sept guerriers, est gravé avec son nom étrusque sur deux autres pierres précieuses. Je les ai rapportées aux n.os 106 et 107. Nous avons plusieurs pierres gravées représentant *Capanée*, un autre de ces généraux, frappé de la foudre au moment qu'il escaladait les murs de Thèbes. Elles présentent toutes les caractères du style étrusque.

Parmi d'autres héros grecs gravés avec leurs noms par les Etrusques, il faut compter Thésée, au n.° 101, et Pelée, père d'Achille, au n.° 125. Achille se trouve gravé avec son nom étrusque sur une pierre appartenante au duc *Carraffa* Noya, à Naples, publiée par le comte de *Caylus*. Sur une autre pierre précieuse se trouvent Achille et Ulysse avec leur nom étrusque ; de sorte que, généralement parlant, on peut assurer que les monumens de sculpture et de gravure grecques parvenus jusqu'à nous, le cèdent en antiquité à ceux que nous avons trouvés chez les Etrusques. On ne sera pas surpris que les Etrusques aient rapidement surpassé, par leurs progrès dans les beaux-arts, le peuple qui en avait apporté chez eux les élémens, si on confronte les circonstances dans lesquelles se trouvèrent les Etrusques et les Grecs, dans les temps qui succédèrent à la seconde transmigration des Tyrréniens en Italie.

V. Comparaison entre l'état florissant de l'Etrurie avec les fléaux qui désolaient la Grèce peu de temps après la transmigration des Tyrréniens en Etrurie.

Quoique les monumens de l'ancienne histoire d'Etrurie, détruits par les Romains, ne soient pas parvenus jusqu'à nous, cependant, en confrontant plusieurs passages d'anciens écrivains, nous sommes certains que l'Etrurie jouissait d'une profonde paix, lorsque dans les temps qui suivirent la ruine de Troyes, toute la Grèce était dévorée par des guerres interminables. Les Etrusques formaient une nation divisée en douze provinces. Chaque province avait son chef nommé *Lucumon ;* ces *Lucumons* obéissaient à un chef général auquel on donnait le nom de roi [1] : il paraît que *Porcenna* fut un de ces rois; mais *Denis d'Halycarnasse* nous apprend que ce roi et ces *Lucumons* amovibles étaient choisis par le corps de la nation [2]. Les Etrusques se montraient si jaloux de leur liberté et si ennemis de la puissance royale despotique et inamovible, qu'ils méprisèrent les habitans de Veies et devinrent leurs ennemis, lorsque renonçant aux principes républicains, ils remplacèrent par un roi inamovible, leur suprême magistrat annuel [3]. Les affaires générales de la nation étrusque, la paix, la guerre et les alliances, se traitaient par des députations des douze peuples. L'assemblée générale se tenait à Bolsena, dans le temple de la déesse *Volturna*. Cette forme de gouvernement populaire élevant l'ame de chaque particulier, concourut aux rapides progrès des arts dans cette contrée. Il fut aussi favorisé par tous les avantages de la paix et du commerce réunis chez un peuple dont la puissance dominait sur toute l'Italie, et qui s'était rendu redoutable aux nations voisines.

Au rapport de *Thucydide*, la Grèce, dans le temps même qu'elle envoyait des colonies en Étrurie, se trouvait tourmentée par les fléaux les plus déplorables; des révolutions continuelles bouleversaient les gouvernemens des différens peuples de cette contrée [4]. Ces troubles s'annoncèrent d'abord dans le Péloponnèse habité principalement

---

[1] Serv. ad Æn. lib. X.
[2] Dionys. Halyc. lib. III.
[3] Dionys. Halyc. lib. V.
[4] Thucyd. lib. I.

par les Achéens et les Ioniens. Les Héraclides ayant levé une armée considérable composée en grande partie de Doriens, peuples de Thessalie, chassèrent les Achéens des pays possédés par eux; ceux-ci se jetèrent sur les Ioniens, et les forcèrent de se retirer d'abord dans la Thrace et ensuite dans l'Asie-Mineure; ils y occupèrent l'Éolide, où fut fondée la ville de Smyrne. Une autre peuplade d'Ioniens conduite par Nilée, fils de *Codrus*, dernier roi d'Athènes, s'établit dans la province appelée Ionie dans la suite. Ils y fondèrent Éphèse, Clazomène, Samos et plusieurs autres villes. Les Doriens, maîtres du Péloponnèse, ne faisant aucun cas des sciences et des arts, s'occupaient uniquement de l'agriculture; les mêmes dissentions désolaient le reste de la Grèce. Le commerce et la navigation furent par-tout abandonnés; des pirates infestaient toutes les côtes; les habitans s'écartaient des bords de la mer pour chercher un refuge dans l'intérieur des terres; les contrées les plus précieuses restaient en friche : l'intérieur des terres surchargé d'habitans présentait de toutes parts le déplorable aspect des guerres civiles. Chaque peuple cherchant une habitation, attaquait les peuples voisins et était attaqué à son tour. Au sein de ces désordres, les Grecs, au-lieu de cultiver les beaux-arts, trouvaient à peine le temps de cultiver la terre pour se procurer une nourriture peu assurée.

Tel fut durant très-long-temps la fâcheuse situation de la Grèce [1], tandis que l'Étrurie tranquille et industrieuse se faisait respecter au loin, s'enrichissait par un commerce immense, et devenait si populeuse qu'elle envoyait des colonies dans les îles les plus fertiles de l'Archipel, et en particulier dans l'île de Lemnos [2].

2. De l'art du dessin chez les Etrusques, considéré en lui-même.

L'art du dessin se forma peu à peu chez les Étrusques selon la marche indiquée par la nature; les premiers essais furent dignes des siècles barbares, mais bientôt la grossièreté primitive fut remplacée par la finesse et l'élégance, dès que la culture et l'expérience dirigèrent le ciseau des artistes. L'art du dessin ayant pour objet l'imitation de la

[1] Euseb. Chron. p. 36.
[2] Schol. Apollonn. Argon. lib. I.

nature, doit être guidé par elle. Mais ce n'est pas chose aisée. On ne saurait imiter la nature sans des connaissances préalables dont manquaient entièrement les premiers artistes qui ébauchèrent des figures gravées ou sculptées; ils s'en écartèrent entièrement jusqu'au temps où l'expérience leur faisant reconnaître l'erreur dans laquelle ils étaient tombés, ils eurent recours de nouveau aux principes de l'art; telle fut la marche des artistes étrusques. Leurs premières figures sculptées furent des espèces de marionnettes de bois. Elles ressemblaient moins à la nature animée qu'à le tristes squélettes. Ces monumens imparfaits et désagréables, distinguent le style ancien et primordial des Étrusques; comme on distingue leur style secondaire par les ouvrages faits dans les siècles postérieurs.

A. Style ancien et primordial.

Dans les ouvrages du premier style étrusque, on distingue des gradations sensibles, en commençant par les figures les plus grossièrement sculptées sur le bronze et sur le marbre, et qu'on trouve en grande quantité dans les cabinets des curieux, et en continuant son examen, par les ouvrages dans lesquels on reconnaît un système plus correct. Il nous reste peu de monumens de ce genre. Le plus considérable, et qui peut servir de règle pour juger de ce style secondaire, est le bas-relief de Leucothée conservé dans la villa Albani, et dont on trouvera l'explication au n.° 56.

Ce bas-relief peut être comparé aux ouvrages égyptiens de ce genre, non-seulement par sa composition génerale, mais par la distribution de ses détails. Les contours s'éloignent peu de la ligne droite; les plis des habits sont tirés presque à-plomb et se suivent deux à deux par des incisions parallèles; les yeux sont plats ou tirés en haut; la bouche est sans grâce; le menton est retréci en pointe, comme on le remarque sur les statues égyptiennes, et sur les plus anciennes médailles grecques. A l'égard des cheveux, rangés sur le front en petites boucles en forme de limaçons, leurs tresses tombent en serpentant sur les tempes et les épaules. On doit considérer cette coiffure comme un des principaux signes distinctifs des ouvrages, non-seulement du premier, mais aussi du second style de l'art étrusque.

B. Style secondaire.

Durant la seconde époque de l'art étrusque, les artistes manquèrent

essentiellement le but de leur travail qui devait être l'imitation de la nature. Voulant corriger leurs premiers essais, ils évitèrent une extrémité pour tomber dans une autre. Les figures étrusques du style ancien étaient énervées et mesquines, le dessin en était plat, sans mouvement, sans vie; ceux du style secondaire furent remarquables par une certaine ressemblance entre eux, par une expression trop forte dans les différentes parties du corps, par une attitude et une action gênée, affectée, et quelquefois forcée, outrée. Ces défauts ne se trouvent pas réunis dans tous les monumens qui nous restent de ce style; on les remarque, sur-tout, sur les monumens de marbre. J'ai rapporté au n.° 106, le *Tydée* de la collection de Stosch; il est travaillé avec une finesse de dessin peu commune : mais on y remarque un mouvement extrême, une attitude forcée, une sensation exaltée. Je ne regarde pas comme un monument du style étrusque secondaire, la statue de bronze d'un jeune homme, de grandeur naturelle, conservée dans la galerie du grand-duc de Toscane, et décrite par *Gori* *. Aucun des mouvemens de cette statue n'est outré; mais on y reconnaît tous les caractères de la sculpture grecque : en vain *Gori*, pour faire passer cette statue pour étrusque, observe qu'elle fut découverte à Pérouse; cette preuve ne saurait être admise. Il n'est pas plus heureux en assurant que l'arrangement des cheveux de cette statue se rapporte avec la manière dont les artistes étrusques coiffaient les Dieux et les Héros, la tournure de ces cheveux ressemble à celle des cheveux qu'on voit sur une des têtes de bronze, conservée dans le musée d'Herculanum, et sur celle d'un buste représentant un guerrier grec, et sur lequel on voit gravé le nom d'Apollonius, sculpteur athénien.

D'une sorte de ressemblance qu'on remarque dans la plus grande partie des dessins étrusques, il résulte que les figures sont sans caractère. Ce qui est commun à toutes les figures empêche de les distinguer; et comme le pire caractère d'un homme est de n'en avoir aucun, ainsi les figures étrusques se ressemblent si fort, que, sans les attributs qui leur sont joints, on ne pourrait déterminer les sujets qu'elles

* Gori. Mus. Florent. t. III.

représentent. On doit donc les regarder comme généralement défectueuses. La force ne regarde pas seulement l'attitude, l'action, l'expression, mais encore le mouvement et le jeu en toutes les parties. Le ton *gêné* est l'opposé du naturel, le forcé est l'opposé du gracieux, de l'aisé, du moëlleux. Dans l'autel rond du Capitole dont je parle au n.° 36, on remarque en même-temps l'attitude forcée et la ressemblance des figures. L'artiste y a représenté Apollon de la même manière que le Mercure barbu placé à côté de lui. Les pieds des dieux placés en face, sont serrés parallèlement, les mains sont mal dessinées et contraintes; quand une figure tient quelque chose avec les premiers doigts, les autres doigts se resserrent durement en avant. Dans un autre monument rapporté au n.° 5, Vulcain et Apollon se ressemblent entièrement.

J'ai déjà observé que ce défaut de grâce et de justesse était une imperfection attachée aux monumens du style primordial de l'art du dessin chez les Étrusques; mais alors elle tenait de la grossièreté; au lieu qu'à la seconde époque, on doit l'attribuer à une expression trop outrée et trop peu diversifiée; la situation de *Pelée* sur la pierre gravée qu'on trouvera au n.° 125, est la preuve de ce que je dis. Les clavicules du cou, les côtes, les cartillages du coude et des genoux, les articulations des mains et les chevilles des pieds, sont indiqués avec autant de saillant et de force que les gros os des bras et des jambes; toutes les figures souffrent une contraction également violente dans les muscles, malgré l'âge et le sexe. Les Toscans d'aujourd'hui ont conservé une partie de ces défauts. On les remarque dans les peintures de Michel-Ange *Buonarotti*. Qu'on jette les yeux sur les contorsions des anges qui plantent dans le ciel les instrumens de la passion, et dans les figures du jugement universel, on conviendra qu'on a eu raison de dire de ce peintre, que celui qui a vu une de ses figures les a toutes vues. Il en est de même de la composition du Sépulcre de Julien et de Laurent de Médicis, et de celle de la Sacristie de l'église de Saint-Laurent à Florence.

Un autre distinctif de la seconde époque de l'art du dessin chez les Étrusques, consiste dans l'arrangement des cheveux et de la barbe en

tresses, comme je l'ai déjà observé en passant à l'époque précédente. On peut voir cette chevelure sur la tête de Leucothée et de trois Nymphes, sur un bas-relief que j'ai déjà cité, sur celles de Thésée et de Tydée, aux n.os 101 et 106, et sur celle d'Hercule sur un autel carré conservé au Capitole, sur lequel sont scupltés les travaux de ce demi-dieu. De la même manière sont contournés les poils de la louve de bronze, alaitant Romulus et Rémus, conservée au Capitole. Ce signe distinctif, joint à l'autorité de quelques notices, désigne ce monument comme étrusque. Il fut probablement sculpté dans ces temps, où les Romains, bornant toute leur science à celle de la guerre, abandonnaient la culture des beaux-arts aux Étrusques.

Ce monument fut déterré dans le temple de Romulus, au pied du mont Capitolin, aujourd'hui consacré à saint *Théodore*. C'est probablement la louve qui, au rapport de *Denys d'Halycarnasse* [1], avait été placée dans un temple, au pied du mont Palatin, et que le même écrivain regardait comme d'un travail très-ancien. *Cicéron* [2] nous assure qu'une louve de bronze fut frappée dans Rome de la foudre : on aperçoit les marques de ce coup de tonnerre sur la cuisse gauche de celle de ce monument ; ce qui semble annoncer que c'est de lui que veut parler *Cicéron*.

Il résulte des observations qu'on vient de parcourir, que les Étrusques, ayant long-temps surpassé les Grecs par leurs premiers essais, restèrent ensuite bien loin derrière eux, lorsque les artistes Helleniens sculptèrent ces chefs-d'œuvre qui feront l'admiration de tous les siècles. Les Étrusques, au-lieu d'imiter la nature, en forcèrent l'expression ; ils montrèrent cependant une grande connaissance de l'anatomie ; mais en général, ils ne surent pas exprimer la beauté des formes humaines, et sur-tout celle du visage. Si on remarque cette beauté et cette régularité sur les estampes faites d'un assez grand nombre de pierres gravées étrusques, c'est que le graveur, peu fidèle à rendre correctement son original, a corrigé ce qui lui paraissait défectueux.

---

[1] Dionys. Halyc. lib. I.
[2] Cic. de Divinat. lib. II.

Après avoir exposé le véritable caractère de l'art du dessin chez les anciens Étrusques, je crois devoir dire un mot sur la draperie des figures, regardée par quelques antiquaires comme un signe distinctif de ce style. Cette draperie est serrée, rangée en plis parallèles, qui tombent à-plomb, ou qui s'étendent à travers la figure : on en voit le modèle sur les trois déesses sculptées sur l'autel du Capitole dont j'ai déjà parlé. Mais quoique cette draperie imparfaite soit commune à toutes les figures étrusques, il n'en faudrait pas conclure que toutes les statues ainsi drapées fussent l'ouvrage des artistes d'Etrurie. Cette espèce de draperie se trouve sur plusieurs monumens reconnus pour grecs. Tels sont deux bas-reliefs conservés dans la villa Albani. J'ai placé une des gravures qui y sont sculptées, au frontispice de ma préface de l'histoire *dell' arte degli antichi*. Sur plusieurs médailles d'Alexandre-le-Grand, on voit Pallas ainsi drapée. Cette draperie couvre encore les déesses sculptées sur un autel carré, conservé dans la villa Albani. Au surplus, si on juge ce dernier ouvrage par l'élégance et le fini des entrelacemens et des autres ornemens, on peut le regarder comme étrusque, ou comme grec, avant le temps de *Phidias*, lorsque l'art du dessin chez les Grecs ressemblait à celui des Étrusques.

D'ailleurs, il est assez probable que les artistes grecs, dans le temps même de leur grande célébrité, continuèrent d'imiter l'ancienne manière de draper les Dieux pour les distinguer des figures purement humaines, et pour les rendre plus vénérables par cette antique costume. C'est par un semblable motif que les Hermès de Jupiter Terminal, sont constamment représentés avec une barbe longue et carrée, et une longue tresse de cheveux qui tombe en anneaux sur leurs épaules. On voulut leur donner un air plus respectable, en conservant ces vestiges de l'antiquité, durant laquelle l'art n'étant pas parvenu à exprimer toutes les parties d'une figure humaine, on représentait Jupiter par une simple tête placée sous un cippe. L'usage de draper aujourd'hui les portraits dans le goût de ceux de *Vandyck*, prouve que les hommes montrèrent toujours du penchant pour les usages des temps anciens.

2. Des vases Parmi les monumens regardés généralement comme étrusques, on

compte les vases de terre cuite peints. J'en ai placé quelques-uns dans cet ouvrage : je les ai pris dans la bibliothèque du Vatican, ou dans la collection du célèbre *Mengs*, premier peintre du roi d'Espagne. Sur ces vases sont peintes des figures assez semblables à celles qu'on voit sur la patère étrusque de bronze, dont j'ai parlé précédemment. On a conclu que cette patère et ces vases étaient l'ouvrage des artistes du même pays; mais ces vases devaient s'appeler plutôt campaniens, qu'étrusques, puisque la plupart d'entr'eux furent déterrés dans la Campanie, ou dans les pays auxquels on donnait autrefois le nom de Grande-Grèce. On en trouve aussi aux environs de Nole et de Capoue, un grand nombre dans l'intérieur d'anciens sépulcres, et il n'est pas extraordinaire d'y rencontrer des caractères grecs. C'est ce qu'on observe sur plusieurs de ces monumens réunis à Naples, chez le chevalier *Hamilton*, ambassadeur britannique auprès du roi des deux Siciles.

étrusques et de ceux qui leur ressemblent.

Une patère ou une tasse avec des caractères grecs, fut trouvée dans les ruines de l'antique Capoue; elle se conserve dans le musée d'Herculanum. Parmi ces vases, qui doivent être regardés plutôt comme grecs que comme étrusques, il faut placer celui de la bibliothèque Vaticane, que j'ai rapporté au n.° 149; on y lit le nom de l'artiste grec ΑΛΣΙΜΟΣ.

Au reste, *Crisias* après *Athenée*, nous apprend que les Grecs faisaient grand cas des vases dorés fabriqués en Etrurie : on sait aussi que les vases de terre cuite d'Arezo, une des cités d'Etrurie, ne jouissaient pas d'une moindre réputation. Un très-grand nombre de ces vases de terre cuite furent découverts aux environs de Viterbe, dans un local où l'on pense que fut autrefois la maison de campagne de Tarquin-l'Ancien; on doit présumer que ces vases étaient étrusques. Les vases de terre cuite sont donc les uns étrusques, les autres grecs. Mais n'ayant pas été à portée d'examiner les uns et les autres, je ne saurais en dire davantage.

Une partie des vases campaniens, et sur-tout des plus grands, assez semblables à nos vases de porcelaine, n'avaient pas de fond ; ce qui démontre que, ne pouvant être employés à aucun usage utile, c'étaient

des objets de pur agrément, destinés à orner l'intérieur des maisons ou des monumens funéraires. La ressemblance entre les vases les plus communs, campaniens et étrusques, sous le rapport de la forme, de la matière, et de la peinture, se restreint aux figures gravées sur les patères étrusques, mais ne saurait s'appliquer aux autres monumens de ce style. Le caractère particulier des figures peintes sur ces vases, est l'excessive légèreté; elles sont longues et élancées; en cela elles diffèrent de celles qu'on voit sur les autres monumens de l'antique Étrurie, remarquables par leur protubérance et leur embonpoint.

J'ajouterai enfin, que si je ne m'étends pas davantage sur cette partie de l'art du dessin chez les Étrusques, j'ai été arrêté par la rareté des monumens. Ceux qui nous restent ne suffisent pas pour distinguer les ouvrages de cette sorte faits par les Grecs et par les Étrusques; et si on fait attention que durant long-temps, comme je l'ai déjà observé, il y eut peu de différence entre le caractère de l'art chez ces deux peuples, on jugera aisément combien il est difficile de décider qu'un tel vase appartient à l'un ou à l'autre.

Il nous reste un assez grand nombre de petites figures étrusques de marbre et de bronze, qui représentent des animaux et des chimères; mais on ne voit à Rome aucune grande statue de ce style qui puisse diriger notre jugement : nous sommes obligés de nous en rapporter à quelques pierres gravées. On peut les regarder comme de faibles baliveaux, seuls restes d'une vaste et majestueuse forêt abattue par le temps. Mais, de même qu'avec une planche enlevée sur un navire naufragé, on ne saurait construire un vaisseau propre à affronter les tempêtes, la rareté des monumens étrusques d'un dessin décidé et fini, ne me permet pas de déterminer le caractère de l'art des Étrusques par un système régulier.

CHAPITRE IV.

De l'art du Dessin chez les Grecs.

INTRODUCTION.

L'ART du dessin chez les Grecs étant la partie principale de ce Traité préliminaire, je crois devoir en examiner, non-seulement les principes, mais en suivre le développement dans leur naissance, leurs progrès, leur perfection et leur décadence. Devant traiter en même temps des beaux-arts et de la nation qui les cultivait, je diviserai mon discours en deux sections; la première sera systématique, la seconde historique.

SECTION PREMIÈRE.

Observations préliminaires sur la beauté en général.

Traiter de la culture des beaux-arts chez les Grecs, c'est s'occuper de la beauté elle-même, dont l'archetype semble s'unir étroitement avec tout ce qui concerne ce peuple, si long-temps et si justement célèbre.

Tous les ouvrages des Grecs respirent la beauté; la nature fut leur modèle. Un sentiment sûr et profond leur apprit que le beau consistait dans un rapport de régularité et de convenance, dans une juste proportion des traits, dans leur assortiment le plus touchant, et dans leur relation exacte avec les hommes et les choses qu'ils voulaient peindre sur la toile, ou graver sur le marbre; ils peignirent et ils gravèrent la beauté, non-seulement sous les formes riantes de la jeunesse, mais sous celles de la vieillesse elle-même. Vénus, sous la figure d'une jeune femme, et Jupiter, sous celle d'un vieillard à longue barbe, furent des monumens également beaux. S'ils représentaient les saisons sous la forme de femmes, l'âge de chacune d'elles s'accordait avec le temps de l'année, dont les attributs leur étaient

confiés. La main savante de l'artiste embellit toutes les nuances de la vie humaine ; ainsi, la nature présente aux yeux l'objet le plus agréable, en développant un arbre depuis son tronc jusqu'à ses rameaux chargés de feuilles.

Je sais qu'il est extrêmement difficile de donner une notion précise de la beauté. La plupart de ceux qui en ont parlé, ont adopté des idées métaphysiques. Admettant plusieurs sortes de beautés, ils les ont toutes reconnues dans les statues grecques; mais au-lieu de nous les indiquer en détail, ils se sont contentés de généraliser la matière qu'ils traitaient. Ainsi, César *Ripa* a composé son Iconologie, comme si tous les monumens dont il parlait n'existaient plus.

Pour traiter avec méthode de l'art du dessin chez les Grecs, et du talent avec lequel leurs artistes, mettant à profit toutes les formes agréables répandues par la nature sur ses ouvrages, excitèrent si constamment en nous les sentimens de l'admiration et du plaisir, je suivrai leurs travaux depuis l'idée qu'ils en conçurent, jusqu'à leur exécution; du général, je passerai au particulier. Combinant les opinions que nous avons, et celles qu'eurent les artistes grecs, sur la beauté répandue dans toute la nature, et dont l'homme est plus éminemment pourvu que les autres êtres, je m'occuperai de la manière dont l'idée de la perfection fut rendue dans leurs ouvrages immortels; et sans me livrer à des discussions vagues et indéfinies, j'examinerai avec précision ces contours et ces délinéamens, dont le savant tissu produit dans les ouvrages de l'art ces proportions agréables, que nous appelons les belles formes de la nature. Pour simplifier mon sujet, je le partagerai en deux parties; dans la première, je traiterai de la beauté du dessin en général, c'est-à-dire du degré de perfection répandu dans le corps humain relativement aux attitudes, à l'expression des muscles, au jeu de la physionomie, et à la proportion entre toutes les parties; je parlerai dans la seconde de tous les détails dont la réunion forma l'objet que nous appelons beau.

PREMIERE PARTIE.

De la beauté du Dessin en général.

La beauté peut se réduire à certaines règles, à certains principes, mais ce ne saurait être l'objet d'une définition exacte. On dit, en général, que la beauté d'un objet consiste dans une mutuelle correspondance de ses parties avec l'ensemble : n'est-ce pas confondre la beauté avec la perfection? L'homme est trop borné pour définir la perfection; il lui est donné d'en approcher, mais non de l'atteindre, ni même de la connaître. Nous voyons le beau; le parfait nous échappe. La beauté parfaite n'est pas moins au-dessus de notre intelligence bornée, que l'idée elle-même de la perfection; de-là nous confondons ces deux choses. Nous ne saurions donc définir ni l'une ni l'autre, puisque nous n'en connaissons pas l'essence. Cependant, malgré notre ignorance à ce sujet, chacun est persuadé que l'auteur de la nature plaça dans tous les êtres l'empreinte de la perfection, qu'il ne leur est pas absolument impossible d'y atteindre. La beauté et la perfection ayant ensemble les rapports les plus intimes, l'une et l'autre peuvent être l'objet de nos raisonnemens, puisque Dieu en plaça l'empreinte dans les êtres créés.

1. Il est impossible de définir la beauté.

Après avoir fait ces observations presque métaphysiques, je dois ajouter que le complément de la beauté, comme celui de la perfection, n'existe que dans Dieu; que la beauté généralement répandue dans l'homme ne devient plus parfaite que par sa correspondance et sa proportion avec l'idée que nous nous sommes formée de l'Être-Suprême; que cette beauté diffère de la matière par son unité et par son indivisibilité, et que ces deux attributs doivent être considérés comme les souverains principes de la beauté, que chacun de nous cherche dans les objets qui nous sont présentés. L'unité et l'indivisibilité ou la simplicité d'un objet, doivent, pour constituer le beau, se combiner avec l'harmonie des proportions. La simplicité naît de l'unité, et l'union de toutes les deux constitue le sublime.

2. Principes qui constituent la beauté.

Ajoutons une autre vérité, c'est qu'un objet pénètre avec plus de facilité dans notre entendement, à mesure que les parties qui le composent se concentrent autant qu'il est possible. L'ensemble formant alors une seule masse, et comme un seul point, se présente à notre esprit avec toute sa dimension et toute sa grandeur. A mesure, au contraire, qu'un objet se divise, et que les idées qu'il présente dans notre cerveau sont divergeantes, il paraît en même-temps moins grand, et plus difficile à comprendre. Ses parties désunies et multipliées ne permettent pas à l'ame de le saisir d'un seul coup-d'œil; elle est obligée de le considérer partie par partie. Cet objet s'allonge par ce partage, cette longueur excite une lassitude. Et comme la longueur du chemin oblige le voyageur à prendre du repos, ainsi l'ame fatiguée s'arrête et perd quelquefois la trace de ce qu'elle avait examiné auparavant. S'il fallait une autre comparaison, je la tirerais de la musique. Elle nous paraît sublime et pathétique, tant que ses modulations graves et simples affectent l'oreille agréablement, tandis qu'on éprouve une sensation pénible, lorsque la composition trop chargée ou trop bruyante fatigue les organes.

Cette unité, qui caractérise la beauté du dessin, diffère d'une identité qui présenterait toujours les mêmes choses. Ce fut un des principaux défauts de l'art étrusque, comme je l'ai observé dans le chapitre précédent. L'unité consiste dans les contours exécutés avec tant d'harmonie, que toutes les parties correspondant ensemble, contribuent à l'élégance du tout. Ces observations sont à-la-vérité un peu abstraites; mais j'ai dû les présenter comme le fondement de tous les raisonnemens que je ferai dans la suite, et qui seront les conséquences de ces principes. J'ajouterai encore, que dans l'idée d'unité requise dans un dessin, doit être comprise celle de l'indéfinité. Je veux dire qu'à la différence d'un portrait fait d'une personne particulière, la statue d'un Dieu ou d'un Héros doit être indéfinie, sans se rapporter à un seul individu, ou à une situation de l'ame en particulier, parce que ces particularités atténuent l'idée générale de la beauté. Ainsi, l'eau d'une source est estimée très-salubre, lorsqu'on ne lui trouve aucun goût quelconque.

Je ne crois pas devoir ajouter que cette unité et cette simplicité dont je parle, peuvent être considérées sous un rapport matériel et sous un rapport moral. L'unité morale regarde particulièrement l'attitude dans laquelle l'artiste présente la figure; l'unité matérielle consiste dans l'exécution. L'unité matérielle peut aussi recevoir la dénomination d'unité linéaire; elle doit se rencontrer le plus ordinairement lorsque l'artiste représente un homme ou une femme dans cet âge voisin de la puberté, qui semble l'apanage particulier de la beauté. Alors il est d'autant plus aisé de faire correspondre ensemble toutes les parties du dessin, que toutes les lignes destinées à tracer la figure d'une jeune personne, quoique formant des ellipses ou des paraboles, qui tendent à plusieurs centres, glissent avec tant de douceur et de mollesse, qu'on pourrait comparer ces figures à la surface de la mer, lorsque les vents cessent de l'agiter; elle paraît entièrement calme et immobile, malgré le mouvement général que lui imprime la nature et qui l'emporte perpétuellement.

Cette unité de contours que je viens de désigner, fut perfectionnée chez les artistes grecs, par une étude constante de la nature. *Strabon* * nous apprend qu'ils prenaient pour leurs modèles, les prêtres de Cibèle et de Diane d'Éphèse, livrés au célibat, et qui conservaient plus long-temps les formes agréables de la jeunesse, en y joignant le jeu des muscles de l'âge plus avancé.

A la différence des artistes modernes qui crurent donner une preuve de leur savoir en faisant ressortir dans leurs statues les muscles et les artères, les Grecs s'appliquèrent sur-tout à présenter leurs héros dans cet âge voisin de l'enfance, où tous les membres du corps plus arrondis et plus moëlleux contribuent symétriquement à la beauté du dessin. Jaloux à l'excès de cette perfection, ils lui sacrifièrent même les idées mythologiques; ils pensèrent que sous les traits de la jeunesse devaient être représentés les Dieux comme les Héros.

C'est donc une différence assez constante entre les ouvrages des artistes Grecs et ceux des artistes modernes, que les premiers qui s'occupèrent

---

* Strabon, liv. XIV.

ordinairement à sculpter ou à graver des jeunes gens, tandis que les seconds, voulant représenter plus particulièrement la force, choisirent, pour exercer leur ciseau ou leur burin, des hommes d'un âge plus avancé.

3. De la beauté relativement à ses degrés.

On divise la beauté en deux espèces, l'individuelle, et l'idéale; la première consiste dans le rapprochement des belles formes d'un individu; la seconde, dans la combinaison faite sur divers individus de tout ce qui, dans le corps humain, constitue la régularité, les proportions, la convenance et l'harmonie : on appelle cette beauté idéale, non sous le rapport de ses parties, mais sous celui du tout obtenu par ce choix, et au moyen duquel la nature a pu être vaincue par l'art. La nature a formé dans tous les temps et forme tous les jours des visages dont la beauté l'emporte peut-être sur celles qui nous ont été transmises par les artistes. On voit quelquefois des hommes et des femmes d'une figure angélique, comme Niobé et l'Apollon du Belvédère. Ces têtes divines, que chacun regarde avec une espèce d'admiration religieuse, et qui semblent surpasser ce que la nature a jamais produit de plus parfait, furent probablement le fidèle portrait de quelqu'un des jeunes gens qui habitaient le beau ciel de la Grèce. Ne savons-nous pas que la plupart des statues de Vénus et des autres déesses furent modelées sur ces femmes qui faisaient commerce de leurs charmes ?

4. Genre de beauté attribué aux Dieux.

Cependant, quoique la nature, dans tous ses ouvrages, tende à la perfection, la vie humaine est sujette à une si grande quantité d'accidens de diverses espèces, que le but de la nature est perpétuellement trompé; il est infiniment rare de trouver un homme ou une femme dont toutes les parties du corps parviennent à la beauté qui leur est propre. L'homme de génie voulut faire ce que la nature ne faisait pas, il y fut poussé par les idées religieuses. On voulait représenter les Dieux; ce fut d'abord l'ouvrage des poètes, ils furent les premiers précepteurs du genre-humain. Les images des Dieux devaient exciter parmi les hommes non-seulement la confiance et le respect, mais l'amour et l'admiration : elles devaient donc surpasser les hommes en beauté, autant que les êtres représentés par elles leur étaient supérieurs par l'intelligence et le pouvoir. Pour leur imprimer l'immutabilité de la nature divine, ils supposèrent

que les Dieux jouissaient d'une jeunesse éternelle; jeunesse et beauté sont synonymes. Les hommes vouèrent aux Dieux cet amour, cet attachement regardés comme un des principaux buts de toute religion bien ou mal conçue. Non-seulement, selon les poëtes, les habitans de l'Olympe, Dieux ou Déesses, jouissaient d'un éternel printemps; mais ils peignirent toutes les Déesses qui n'étaient pas mariées sous les traits de jeunes vierges. Selon la fable d'un poëte, la ceinture de Lucine n'avait pas encore été détachée; ce qui voulait dire qu'elle n'avait pas reçu les embrassemens de l'hymen.

Les artistes, animés par le desir de corriger la nature et par les principes de leur religion, cherchèrent à réaliser le beau idéal [1]. Le beau idéal est infiniment supérieur au beau physique, puisqu'il renferme la collection de toutes les beautés éparses sur le globe terrestre. A Sparte, les jeunes filles luttaient toutes nues en présence des citoyens des deux sexes jeunes et vieux [2]. Dans toutes les villes grecques, les jeunes gens se livraient nus aux exercices de la gymnastique. A force de voir de belles personnes dans les gymnases, dans les bains où la nature se montrait sans voile, l'imagination de ces artistes s'enflamma. Semblables à l'abeille qui, du butin des fleurs, compose son miel, et remplis de la sublime idée de la beauté qu'ils avaient vue par-tout, ils devinrent créateurs eux-mêmes. La beauté sublime ne consiste pas seulement dans la douceur moëlleuse d'une peau satinée, dans la couleur fleurie d'un teint de lys et de rose, dans la langueur séduisante des yeux humides ou dans la vivacité piquante des yeux pleins d'un feu malin, mais dans la juste proportion des traits. Les artistes, réunissant aux yeux les plus admirables, la bouche la plus parfaite, firent une beauté générale de plusieurs beautés particulières; ils oublièrent même leurs affections personnelles qui pouvaient les distraire de la véritable beauté.

Ces figures d'une beauté idéale, furent exemptes de toutes les imperfections attachées aux formes humaines; on n'y découvrait ni veines, ni tendons. Les artistes parvinrent à créer des êtres dont la perfection

---

[1] Aristoph. pac. v. 761.
[2] Poll. Onom. lib. 4.

était pour ainsi-dire abstraite et métaphysique; on eût dit qu'ils avaient revêtu les Dieux d'un corps aérien; il ressemblait au corps humain, sans participer à la matière qui composait ces corps. Un aussi parfait résultat expliquait le sentiment d'Épicure, sur les relations physiques existantes entre les Dieux et les hommes. Les Dieux, disait ce philosophe, ne sont composés ni de corps, ni de sang, mais d'une apparence de sang et de corps : *hominis esse specie Deos confitendum est; nec tamen ea species corpus est : sed quasi corpus; nec habet sanguinem, sed quasi sanguinem* [1]; paroles dont l'explication paraît difficile à Cicéron.

Le célèbre *Bernini* n'avait pas fait attention au mode imaginé par les artistes grecs, de faire une beauté parfaite en réunissant pour la composition d'un monument, les perfections répandues par la nature, sur un grand nombre d'individus, comme *Zeuxis* qui, chargé de représenter Junon, demanda aux Crotoniates un certain nombre de jeunes filles, pour lui servir de modèle [2], puisqu'en rapportant cet événement, il le regarde comme fabuleux et puérile, parce qu'à son avis, la beauté de chacune de ces femmes ne pouvait convenir qu'au corps dont cette beauté faisait partie. Il ne lui eût pas été difficile de se convaincre qu'il était impossible qu'un seul individu fût pourvu par la nature de tous les détails de beauté répandus avec profusion sur quelques statues grecques.

L'idée la plus sublime de la beauté attachée à la jeunesse, fut appropriée aux figures de Bacchus et d'Apollon [3]. L'image de Bacchus, dans la superbe statue de la villa Médicis, et celle de presque toutes les figures de lui, représentent ce Dieu dans cet âge heureux, où les premières sensations du plaisir commencent à germer dans l'ame des jeunes gens, comme les plantes s'épanouissent aux premiers jours du printemps. Dans cette statue de la villa Médicis, Bacchus, sortant des bras du sommeil, semble agréablement affecté par un songe qu'il

---

[1] Cic. nat. Deor. lib. I, c. 17.
[2] Baldinuz. vit. Bernin. pag. 70.
[3] Senec. Œdip.

vient de faire, et occupé du désir de changer ce songe en une réalité. L'expression de sa figure annonce la satisfaction intérieure de son ame.

La fleur de cette jeunesse brillante et voluptueuse n'est pas moins exprimée sur plusieurs statues d'Apollon, aux pieds duquel les sculpteurs ont placé un cygne. On en voit deux de cette sorte dans la villa Médicis, une troisième au musée du Capitole; mais la plus précieuse est celle du palais Farnèse, qu'on peut regarder comme le dernier effort de la beauté humaine. Hercule lui-même fut représenté dans quelques monumens dans l'âge de l'adolescence, avec les traits d'une beauté si parfaite, qu'on ne saurait décider si les artistes ont voulu sculpter une femme ou un homme. Plusieurs antiquaires ont pris ces portraits pour ceux d'Iole, qu'Hercule voulait épouser, lorsque Déjanire lui envoya la fatale chemise du centaure Nessus : en effet, si on ne voyait sur le front ces cheveux courts et crépus, qui sont un distinctif constant d'Hercule, ces portraits seraient évidemment ceux d'une femme.

Bacchus et Apollon furent représentés par les artistes grecs, dans l'âge voisin de la puberté; la puberté accompagne l'adolescence et précède la jeunesse. Les artistes voulant exprimer ces deux époques de la vie, où le corps humain parvient au développement qui constitue sa perfection, en firent la différence dans les divinités dont ils nous laissèrent ce portrait. Ce fut une gradation de jeunesse. Les statues de Mercure et de Mars nous les présentent à l'âge de trente ans, le corps du jeune homme est alors parvenu à son point de perfection. Le contour des membres est fortement dessiné, les traits du visage bien marqués. On aperçoit dans Mercure une finesse de regard, qui décèle avec autant de délicatesse que d'énergie les pensées dont son ame est affectée. La disposition de la physionomie de Mars annonce, pour me servir des termes de *Lucien* *, la douce harmonie des pensées du jeune héros, et répond au calme intérieur de son ame. Tel est le portrait de ce Dieu sur plusieurs médailles, sur la plus belle de ses statues, conservée dans la villa Ludovici, sur un candélâbre appartenant autrefois

---

* Lucian. dial. Merc. et Apoll.

au palais Barberini, et sur le monument rond du musée du Capitole, dont j'ai fait mention dans ce recueil au n.° 5.

Malgré l'attention générale qu'avaient les artistes grecs de représenter les Dieux sous les traits de la jeunesse, les principes mythologiques plaçaient à côté de cette règle, des exceptions devenues des lois religieuses, dont on ne pouvait s'écarter. L'âge avancé et voisin de la vieillesse, fut celui qu'on fut obligé de donner à certaines divinités. Alors leurs figures étaient revêtues de la ressemblance de cet âge, sans en partager la dégradation et la décrépitude. La beauté de ces statues consistait dans un juste rapport de force et de gaîté qu'on remarque dans certains vieillards. Leurs membres n'étaient pas arrondis comme ceux des jeunes gens; mais on n'y voyait ni ces rides, ni ce décharnement, ni cette peau desséchée qui déforment le visage de l'homme, poussé dans la tombe par la cumulation de ses années. En examinant les images du maître des Dieux, qui sont parvenues jusqu'à nous, on peut se faire quelque idée de l'air transcendant de majesté et de dignité qu'on devait admirer dans le Jupiter Olympien, ouvrage de *Phidias*, regardé par tous les Grecs comme un monument d'une beauté incomparable.

Jupiter est représenté sur toutes ses images dans un âge avancé, mais sans aucun des signes fâcheux de la vieillesse moribonde; son regard est serein et gracieux, ses yeux plein de feu et de majesté. Un certain air de bienveillance répandue sur toute sa physionomie, suffit pour distinguer ses têtes de celles de Pluton son frère, dont quelques-unes coiffées d'un boisseau, ont été prises par des antiquaires mal-adroits pour des Jupiter Sérapis. On conserve à Rome deux de ces têtes de Pluton, de marbre gris-brun, l'une au palais Giustiniani, l'autre à la villa Mattei. Ces têtes, loin de ressembler à celle de Jupiter très-bon et très-grand, présentent un regard sévère et menaçant; ce qui fit donner à l'une et à l'autre par un écrivain moderne, le surnom de *Jupiter Terribilis* *. Pour être convaincu que ces têtes sont celles de Pluton, et non de Jupiter, il suffit de faire attention à un passage de Sénèque le tragique, dans lequel on voit que Pluton ressemblait à Jupiter lorsqu'il lançait

* Spence's Polymetis.

la foudre [1] sur les Titans. D'ailleurs, un Pluton avec un boisseau sur la tête, de la manière qu'on représentait Jupiter Sérapis, se voit sur un bas-relief placé dans l'évêché d'Ostie, et sur une pierre gravée [2]. On reconnaît aussi ces têtes pour celles de Pluton, à la chevelure qui tombe sur leur front, tandis que celle de Jupiter se couche derrière la tête, comme je le dirai dans la suite. Fondé sur ces observations, je pense qu'une tête presque colossale, conservée dans la villa Pamphili, et un buste de la galerie du grand-duc de Toscane, l'un et l'autre avec un boisseau sur la tête, représentent Pluton.

Parmi les statues de Neptune, la plus belle est celle qu'on voit à Rome dans la villa Médicis. Sa tête ne peut être distinguée de celle de Jupiter que par la barbe et la chevelure. La chevelure ne diffère pas par sa longueur de celle des autres divinités de la mer; mais elle est plus crépue que celle de Jupiter [3]; la barbe présente des moustaches plus fournies, les cheveux s'élèvent sans ordre des deux côtés du front.

Par ces signes de la supériorité des Dieux, on distingue dans le torse d'une statue qui était dans la cour du Belvédère, Hercule purifié de tout ce qui tenait à la fragilité humaine, et admis au rang des immortels, de toutes les statues représentant Hercule encore mortel, combattant les monstres et purgeant la terre des tyrans qui l'opprimaient. Ce torse apporté à Paris au musée *Napoléon*, représente Hercule assis; quoiqu'il n'ait ni tête, ni bras, ni jambes, on aperçoit les indices de l'attitude dans laquelle on pourrait restaurer ce beau monument. Sa main droite devrait être repliée sur sa tête, pour désigner ce repos auquel il était parvenu après être sorti, couvert de gloire, de toutes les entreprises périlleuses auxquelles il avait été soumis par son frère Eurystée, et les récompenses de Jupiter, qui lui avait accordé pour épouse la déesse de la jeunesse. Sur tout son corps, on ne voit ni veines ni nerfs; ce qui annonce que, pour soutenir ses forces, la nourriture humaine lui devenait désormais inutile. Ses muscles sont ondoyans, sans tension,

---

[1] Senec. Herc. fur. v. 721.
[2] Natter Pierr. grav. pl. 33.
[3] Mus. Florent. gem. t. I.

et comme animés d'un esprit céleste qui en parcourt toutes les sinuosités; de sorte que le nouveau Dieu semble rajeuni sans aucune altération dans son âge et sa complexion. On sait que toutes les figures d'Hercule sont remarquables par la grosseur du cou et la petitesse de la tête. Dans cette particularité, les artistes voulurent probablement désigner sa force; ils prirent pour modèle les taureaux dont la tête est petite en comparaison de leur cou. Le comte de Caylus *, faute de faire cette observation, prétendit faussement que cette proportion avait été généralement adoptée par les artistes grecs dans la composition des têtes du sexe masculin. On remarque à quelques taureaux des poils courts et crépus entre les cornes; on peut supposer que les artistes grecs firent allusion à ce jeu de la nature, en donnant à Hercule des cheveux courts et frisés; ce fut encore un signe de ressemblance entre sa force et celle des taureaux.

B. Genre de beauté attribué aux héros et aux demi-dieux.

Les artistes grecs ayant imaginé plusieurs genres, ou, pour mieux dire, plusieurs degrés de beauté, pour s'élever des formes humaines jusqu'à l'idée des êtres incréés et supérieurs à la matière, suivirent la même méthode, en traçant les portraits des héros et des demi-dieux. Lorsqu'il fut question de ces hommes qui avaient honoré l'humanité par leurs actions immortelles, ils leur donnèrent un degré de beauté approchant de celle des dieux, de manière cependant que la finesse de leur tact sût distinguer les uns et les autres. La ville de Cirène, en Afrique, rendit des honneurs divins à *Battus*, son fondateur. Sa tête fut gravée sur les médailles de cette ville. Avec un peu plus de mollesse, on la prendrait pour celle de Bacchus, et avec un peu plus de majesté, on la confondrait avec celle d'Apollon. La tête de Minos dans l'île de Crète, sans son regard altier convenable à un roi, ressemblerait assez à un Jupiter plein de majesté et de bienveillance pour les hommes.

Sous d'autres formes idéales, les Grecs représentèrent les Divinités des bois, les Faunes, les Satires, les Silvains. Ils eurent moins égard à la régularité du visage qu'aux formes sveltes, élancées. On les distingue

---

* Du caractère des peintres grecs, p. 208.

par un de leurs pieds qui ne pose pas à terre, mais qui se replie derrière l'autre, pour exprimer, sans doute, leur nature sauvage. On voit dans cette attitude l'Apollon surnommé *Sauroctonon* de la villa Borghèse, dont je parle au n.° 40. Le but de l'artiste fut de représenter ce Dieu dans son adolescence, lorsqu'il gardait les troupeaux, comme je l'observe ailleurs. Les têtes des jeunes faunes manquent de ce profil *grandiose*, qui, déclinant avec un peu d'obliquité de la ligne droite, forme un des caractères des têtes idéales, comme on le verra dans la seconde partie de cette section. Le nez des faunes paraît petit, moins cependant que celui des enfans. Leur bouche tirée un peu en haut, exprime ordinairement un doux sourire. Cette expression de physionomie leur donne un air gracieux et enfantin; on pourrait le nommer *corrégien*, parce qu'on voit ce rire un peu affecté sur toutes les bouches peintes par le *Corrège*.

Ceci pourrait expliquer ce mot de Platon dans sa politique : Επιχαρες, gracieux, regardé comme synonyme du mot Σιμος. Par cette dernière expression, on désigne ordinairement un nez un peu applati, tandis que les Grecs nommaient un nez aquilin Γρυπος. Dans ce cas, le mot Σιμος ne saurait se rapporter à un nez d'une forme agréable. Mais, chez Lucrèce, le mot latin *simus*, *simulus*, dérivé du grec Σιμος, est synonyme de Σιλενος, Silène. Les Grecs confondaient souvent sous le nom de *Silènes*, les Faunes et les Satires. En faisant ce rapprochement, on s'aperçoit que *Platon* ne voulait pas dire qu'un nez applati fût gracieux; mais il donnait la dénomination de gracieux aux Silènes, aux Faunes et aux Satires. Ce mot gracieux leur convient, comme l'Anthologie rapporte une épigramme grecque dans laquelle l'Amour est appelé Σιμα γελον, pour exprimer son rire malin et trompeur.

C. De la beauté qui consiste dans l'expression et dans l'action, accompagnée de la grâce.

J'ai parlé de l'unité et de l'indivisibilité, comme constituant la beauté absolue des formes linéaires. A ces deux perfections, l'artiste doit joindre l'expression et l'action. *Démosthènes* renfermait dans l'action les trois parties principales de l'orateur. C'est aussi l'action qui donne la vie aux monumens de sculpture et de gravure. L'expression peut se confondre avec l'action, puisque la face humaine est un

tableau vivant sur lequel sont rendues, avec une vérité frappante, les passions les plus vraies, les émotions les plus tumultueuses, comme les mouvemens les plus doux et les sentimens les plus délicats. Lorsque l'ame est tranquille, toutes les parties du visage, par leur proportion et leur union, marquent la douce harmonie des pensées. La physionomie ressemble alors à une fontaine dont l'eau est limpide et dans un état de tranquillité. L'expression et l'action devenant, sur les ouvrages de l'art, comme sur ceux de la nature, l'indice certain des affections de l'ame, la beauté du visage ne sera parfaite que lorsque l'ame n'éprouvera pas quelque agitation violente, dont l'effet est d'altérer les linéamens dont se composent les belles formes.

Pour cet effet, les artistes grecs voulant réunir dans les portraits des divinités tous les genres de beauté, dont la figure humaine est susceptible, s'efforcèrent de mêler avec beaucoup d'art dans la physionomie des Dieux, un caractère prononcé, avec un abandon et une tranquillité exempte d'altération et de trouble, qui convenaient aux immortels, d'après les opinions philosophiques et religieuses. Ces physionomies ainsi composées, exprimaient des sensations dans le plus parfait équilibre. C'est ce qui donne au génie, conservé dans la villa Borghèse, cette extrême beauté, dont on peut dire qu'il est le prototype.

Mais comme dans toute action on ne saurait admettre l'indifférence totale, les artistes représentant les Dieux sous des formes humaines, ne purent les priver entièrement des sensations attachées à l'humanité agissante. Ils se contentèrent d'en atténuer les effets pour ne pas altérer la tranquillité d'ame du Dieu, qui, se peignant sur le visage, donnait lieu à un plus grand développement du beau idéal. Ainsi l'expression de la sensation ne nuisait pas à celle de la beauté, qui devenait prépondérante, comme un clavecin dans un orchestre dirige tous les autres instrumens qui empêchent cependant de l'entendre. On aperçoit admirablement cette disposition sur le visage de la statue de l'Apollon du Belvédère, aujourd'hui dans le musée *Napoléon*. On y distingue en même-temps la satisfaction du Dieu, d'avoir percé de ses flèches le serpent *Python*, et le peu de cas qu'il fait de sa victoire.

L'habile sculpteur voulant représenter un Dieu, dont la beauté l'emportait sur celle de tous les autres, exprime sa dérision envers l'ennemi qu'il vient de vaincre. Elle apparaît par son nez en l'air, sa lèvre, inférieure et son menton tirés en haut. Cependant cette sensation n'altère point sa beauté, parce qu'elle est habilement combinée avec la sérénité répandue sur son visage.

Passant ensuite des Dieux aux hommes qui sont conduits par les passions, au milieu des tempêtes de la vie, comme les vents poussent les vaisseaux sur le vaste Océan, les artistes grecs développèrent une intelligence supérieure, en représentant les héros avec une mesure d'expression, qui semblait les placer comme des substances intermédiaires entre les immortels et les hommes ordinaires. Si on aperçoit des affections sur leur visage, elles correspondent parfaitement avec le maintien composé des sages accoutumés à se rendre maîtres de leurs passions, et à ne laisser voir au-dehors que quelques étincelles d'un feu, dont ils savent cacher les ravages à tous les regards. Dans ces figures héroïques, on ne peut méconnaître l'homme supérieur. Il n'est pas étranger aux passions humaines; mais, selon l'expression de *Plutarque*, la force de son ame est un ancre qui l'empêche de dériver. D'ailleurs, les héros fabuleux des Grecs ayant vécu dans des temps où les passions des hommes puissans n'étaient réprimées ni par l'action du gouvernement, ni par les convenances sociales, les artistes dégagés de ces deux espèces d'entraves purent se restreindre, en représentant les héros à un degré d'expression qui ne portait aucun préjudice à la beauté.

Pour expliquer ma pensée, je ne trouve aucun exemple plus convenable que la Niobé et le Laocoon. Le premier de ces monumens représente la terreur que doit donner une mort imminente; et le second; les angoisses causées par les douleurs les plus épouvantables. Latone, irritée contre Niobé, mère de quatorze enfans, engagea Apollon, son fils, à les tuer à coups de flèches. Cette famille infortunée, ne pouvant se soustraire à la vengeance d'Apollon, est livrée à ce désespoir qui rend l'homme insensible. Les poètes, pour peindre cette affreuse situation, feignirent que Niobé avait été métamorphosée

en rocher. *Æschile*, dans une de ses tragédies, l'introduit privée de la parole et presque du sentiment. L'artiste ménagea avec tant d'habileté ce sentiment voisin de l'insensibilité dans ce magnifique bas-relief dont je fais la description au n.° 89, que Niobé et ses enfans présentent la plus sublime idée de la beauté.

La contenance d'un grand homme se manifeste au milieu des tourmens de Laocoon, devenus sensibles sur tous ses muscles, sur tous ses tendons. Luttant contre la force des douleurs, il s'efforce de les cacher au-dehors pour les concentrer dans lui-même. Sa tête vénérable, sans représenter les contorsions du désespoir, n'annonce que l'inquiétude que doit lui donner le sort de ses deux enfans, livrés avec lui par les Dieux à la mort la plus cruelle.

On m'objectera, peut-être, la statue d'une femme âgée conservée au musée Capitolin, représentée dans une extrême émotion, la bouche ouverte comme si elle jetoit de grands cris. Cette statue regardée comme celle d'Hécube, femme de Priam, et mère d'Hector, exprime par son attitude le moment où cette princesse, après avoir eu la douleur de voir immoler sa fille Polixène sur le tombeau d'Achille, et de trouver son fils Polydore, tué par la trahison de Polimnestor, auquel elle l'avait confié, est témoin de la résolution prise par les Grecs de précipiter du haut d'une tour Astyanax, son petit-fils. Les poëtes rapportent qu'à ce fatal spectacle, elle se créva les yeux, et que, vomissant mille imprécations contre les Grecs et contre les Dieux, elle fut métamorphosée en chienne. Le sculpteur a voulu transmettre cet événement à la postérité, dans cette statue, et l'a fait avec toutes les convenances qui peuvent conserver la vérité d'un fait historique, sans altérer les belles formes; de sorte que cette statue confirme mon opinion, au-lieu de l'atténuer.

Chez les Grecs, l'expression et l'action se trouvaient comprises dans le mot Ηθος. Aristote, dans sa poétique, critiquant le célèbre *Zeuxis*, assure que les ouvrages de ce peintre manquaient d'Ηθος; ce qui n'a pas été entendu par les interprètes de ce philosophe, comme en convient ingénûment François *Junius*, dans son livre *de picturâ veterum*. Je pense que ce jugement d'*Aristote*, porté contre *Zeuxis*,

doit être pris dans le sens le plus étroit et se restreindre à l'égard des figures humaines, à ce que les Latins nommaient *vultus*, et que le philosophe parlait seulement de cette expression qui peint les passions sur le visage.

Pour entendre le véritable sens de cette critique, il faut la confronter avec la réponse faite par un peintre célèbre, nommé *Timomaque*, à un homme qui trouvait des défauts à un portrait d'Hélène peint par *Zeuxis*. Si tu avais mes yeux, lui répondit *Timomaque*, Hélène te paraîtrait une divinité. En général, peu de personnes étaient en état d'apprécier la simplicité sublime des grands peintres chez les Grecs, qui sacrifiaient à la beauté jusqu'à l'expression des passions.

Dans les figures grecques, l'action correspond aux maximes de décence établies chez cette nation, et dont les artistes ne devaient pas s'écarter; ce qui pouvait influer sur l'expression du visage dont parle *Aristote*. Marcher avec trop de vîtesse, était même estimé contraire aux idées qu'on s'était formées de la décence. La démarche précipitée présentait aux Grecs un caractère moins de fierté que d'arrogance. *Démosthènes*, condamnant l'usage dans lequel était *Nicobule* de marcher vîte, assurait qu'en marchant trop rapidement, on ne blessait pas moins les égards dus par les citoyens les uns aux autres, qu'en parlant trop haut. D'après ce principe, la gravité dans le maintien paraissait à *Aristote* un indice de la force et de la magnanimité de l'ame. La gravité dans le maintien distinguait éminemment les dames d'Athènes, suivant *Philostrate*. Il exprimait cette gravité habituelle par le mot Υπόσεμνος; les artistes figuraient cette marche compassée même en représentant des femmes dans l'attitude de danser. Les seules Bacchantes formaient une exception à cette règle générale.

Athénée avait assuré * que le mouvement des danses antiques était mesuré par les convenances. Ce fut une règle constamment observée dans la suite, pour maintenir dans le plaisir de la danse, la décence et la modestie. Cette modestie, dont la danse était accompagnée chez les Grecs, s'aperçoit aisément dans l'attitude de plusieurs

* Deipn. lib. XIV.

dames grecques légèrement vêtues, se livrant à cet amusement. Plusieurs de ces statues sont conservées dans les palais Médicis et Albani. Il est probable que deux d'entr'elles, dont les têtes sont idéales, représentaient les muses Erato et Terpsychore, qui présidaient à la danse. On voit dans la villa Ludovici, une autre statue dansante. Ses yeux et son visage respirent la volupté. Si cette beauté n'est pas idéale, elle paraît être le portrait de quelque danseuse célèbre. L'Anthologie nous apprend que les Grecs dressaient des statues aux danseuses et aux athlètes, comme aux Héros et aux Dieux.

Parmi les Grecs, on regardait comme indécente, la posture de croiser les jambes l'une sur l'autre lorsqu'on était assis. On évitait cette attitude dans la composition des statues et comme dans le commerce de la vie. *Pythagore* condamnait expréssement la mauvaise habitude de placer une de ses cuisses sur l'autre. Cependant, on voit dans cette posture inconvenante, plusieurs statues de Bacchus et d'Apollon; mais ces Dieux sont représentés dans l'âge voisin de l'enfance, où une attitude ne saurait tirer une conséquence; elle peut aussi désigner dans Bacchus, cette mollesse, cet abandon voluptueux qu'on lui attribuait, et qu'on remarque aussi sur la statue de Pâris, conservée dans le palais Lancelloti. On a aussi représenté dans cette attitude, Méléagre, pour faire allusion au repos qui lui était nécessaire, après la chasse la plus périlleuse et la plus pénible. Je ne connais aucune déesse assise ayant une cuisse posée sur l'autre, à l'exception d'une nymphe dans la villa Albani, et d'une autre figure du musée du Capitole, qu'on a transformée en muse en la restaurant. Nous avons une médaille de l'empereur Aurélien, sur laquelle on voit la Providence avec une jambe placée sur l'autre. Mais il n'est pas sûr que cette médaille soit antique. Son attitude est différente de celle des prétendues statues d'Agripine, conservées dans le musée du Capitole et dans la villa Albani. Elles sont assises, et le seul bout d'un de leurs pieds pose doucement sur l'autre.

Cette même décence, avec laquelle furent gravés ou sculptés les anciens héros, s'étend jusqu'aux statues et aux gravures des Empereurs romains. Représentés sur les monumens publics, comme les

premiers citoyens de l'État, ils ne sont distingués par aucun signe de la royauté. Les individus de la suite des Empereurs semblent d'une condition égale avec eux. Leurs caractères typiques sont uniformes, ἰσόνομοι. Personne ne se prosterne devant eux, à l'exception des prisonniers de guerre, qui rendaient le même hommage aux autres généraux; et quoique l'adulation eut aboli insensiblement dans Rome l'égalité républicaine, au point que, selon *Suétone*, Tibère exigea que le Sénat se prosternât à ses genoux, et que, selon *Xiphylin*, Caligula se fît baiser les pieds par les Sénateurs, les artistes s'élevant au-dessus de la bassesse de leurs concitoyens, conservèrent dans leurs ouvrages les usages de la Grèce.

Ces antiques usages furent méconnus, ou mis de côté par les artistes modernes. Entr'autres preuves, je m'arrêterai aux sculptures récemment ajoutées à la fontaine de Trevi, où l'architecte représente l'aqueduc sous une forme humaine, fléchissant les genoux devant *Marcus Agrippa*. Il fait un autre contre-sens en donnant une petite barbe à ce célèbre romain, représenté sans barbe sur le marbre et sur le bronze.

En faisant attention à ces maximes de décence, observées généralement par les artistes grecs, je ne me persuaderai jamais que sur le frontispice du temple de Minerve dans Athènes, on eût gravé, comme le prétend *Pococke* *, l'empereur Adrien dans l'attitude d'embrasser une femme; ce qui choquerait également les mœurs antiques, sous le double rapport de la personne et du lieu. Je ne pense pas aussi que ce groupe représente Adrien et sa femme Sabine, malgré l'autorité d'un auteur moderne, qui ne saurait être d'un assez grand poids pour balancer les notions résultantes de la maxime adoptée par les Grecs, de ne représenter sur les temples que des objets tirés de la Mythologie ou de l'Histoire héroïque.

Après avoir considéré dans les ouvrages des Grecs, les effets de l'action et de l'expression, je passe à ceux de la grâce qui anime toutes les autres beautés de l'art.

---

* Descrip. of the East. tom. II.

Selon *Pausanias*, dans les temps les plus anciens, les Grecs ne reconnurent que deux Grâces : l'une et l'autre devinrent les emblêmes de Vénus. L'une était Vénus céleste ou Uranie ; l'autre Vénus vulgaire, fille de Dioné. La Vénus céleste, compagne des Dieux immortels, pour me servir des expressions d'*Homère*, animait toute la nature de son feu divin ; la Vénus vulgaire, née auprès de Cythère, présidait à tous les mystères de la volupté. La première, au rapport de *Platon*, trop sublime pour se communiquer aux hommes ordinaires, n'était connue que d'un petit nombre d'êtres privilégiés ; l'autre, élevant toutes les tempêtes des passions, semait sur la route de la vie humaine les plaisirs et les peines.

La première des deux Grâces fut comparée à l'ordre dorique ; la seconde à l'ordre ionique. L'ordre ionique ennoblit l'architecture, comme le ciseau de *Praxitèle* et le pinceau d'*Apelles* ennoblissent la peinture et la sculpture. *Apelles* et *Praxitèle* méritèrent une célébrité dont leurs prédécesseurs n'avaient jamais approché. *Lucien*, *Pline*, et tous les auteurs anciens, sont d'accord à ce sujet. Cent ans avant *Praxitèle*, on avait admiré les chefs-d'œuvre de *Phidias*, de *Polyclète*, de *Pythagoras*, d'*Alcamène*, de *Miron* et de *Calamide*; mais leurs rares talens furent éclipsés par ceux de *Praxitèle*. De même, *Polignote*, *Zeuxis*, *Pausias* et *Parrasios* n'avaient jamais donné à leurs tableaux cette grâce dans laquelle excella *Apelles*.

Plusieurs siècles avant *Apelles* et *Praxitèle*, *Homère* reconnaît que la céleste Uranie s'était communiquée à quelques artistes grecs. Sous le nom d'*Aglaé* ou de *Thalie*, femme de Vulcain, elle avait concouru avec ce Dieu à la formation de la divine Pandore. Ce fut elle que chanta le sublime *Pindare*. Sa main conduisait celle de *Phidias*, lorsqu'il sculptait ce Jupiter Olympien sur le piédestal duquel elle est conduite devant le maître des Dieux sur le char du soleil. Elle couronna la Junon de *Polyclète*. On la reconnaît dans le sourire ingénu de la Sosandra de *Polyclète*. Elle dirigea l'artiste qui nous a laissé le bas-relief de Niobé, dans lequel fut unie la terreur de la mort avec la suprême beauté.

En examinant les caractères particuliers donnés à l'une et à l'autre

Grâce, à l'une et à l'autre Vénus par les anciens poëtes, il ne sera point difficile d'indiquer laquelle des deux présida aux chefs-d'œuvre des artistes grecs respectés par le temps. *Phidias* et ses contemporains, plus attachés aux expressions sublimes qu'à celles qui inspirent la volupté, élevèrent l'art du dessin à une haute perfection. En général, les républiques dans leur naissance se maintiennent avec des lois rigides; cette sévérité doit se répandre sur les œuvres du génie, et donner aux monumens qu'on y éleve une physionomie moins attrayante.

Parmi les modernes, comparez les ouvrages de *Raphaël*, d'*André del Sarto*, de *Léonard de Vinci*, regardés comme des modèles pour la pureté et l'exactitude des contours, avec ceux du *Corrège*, de l'*Albane*, du *Guide*, admirables par les grâces répandues dans leurs travaux; vous comprendrez qu'il est plusieurs espèces de grâces auxquelles les artistes ont sacrifié. On ne saurait contester à *Raphaël* le goût exquis qui préside à tous ses tableaux; mais sa manière a paru si sévère à plusieurs connaisseurs amoureux du coloris de *Titien*, et de la beauté des teintes de *Corrège*, qu'ils lui ont préféré des peintres dont les dessins étaient d'une moindre correction, mais qui le surpassaient par l'élégance et les grâces. Tous les tableaux de *Corrège*, de l'*Albane*, du *Guide*, étincellent des grâces les plus attendrissantes; mais leurs figures souvent efféminées par une beauté excessive, les ont fait taxer d'affectation.

Ayant pesé avec soin ces imputations et le caractère de peinture qui y donna lieu, j'oserai dire que la même différence existe entre ces artistes modernes et les artistes anciens dont j'ai parlé précédemment. L'*Albane*, le *Guide*, *Corrège*, sont des *Apelles* et des *Praxitèle*; on doit regarder les *Raphaël*, les *André del Sarto*, les *Léonard de Vinci*, comme des *Phidias*, des *Polyclète*, des *Polignote*. On pourrait admettre entre les uns et les autres, la même disparité reconnue par les connaisseurs entre l'éloquence de *Cicéron* et de *Démosthènes*; l'une se précipite avec violence et entraîne l'assentiment, l'autre pénètre délicieusement dans les organes de notre cerveau.

Il ne nous reste pas assez de monumens des temps anciens pour établir, par une comparaison suivie, cette différence de grâce entre *Praxitèle* et *Apelles*, et les artistes qui les avaient précédés dans la

carrière des arts; mais en tirant parti de ceux que nous avons, cette distinction deviendra cependant assez claire.

A l'égard de l'action prise dans le sens le plus étroit, il nous reste plusieurs bas-reliefs dont nous pouvons faire usage; mais la petitesse des figures qui les composent, ne nous permet pas de les prendre pour règle dans ce qui concerne l'expression de la physionomie; il faut avoir recours aux statues dont la rareté est extrême.

Ces bas-reliefs, dont je me propose d'argumenter, sont ceux dont la manière nous paraît la plus antique. Il n'est pas possible de décider si ces monumens précédèrent le siècle de *Phidias*, mais ils sont assurément antérieurs à celui de *Praxitèle*. On sait que vers le temps de *Phidias*, les statuaires et les peintres corrigèrent le style précédent. Il paraît que la révolution de l'art fut aussi subite alors dans la Grèce, qu'elle le fut dans la suite à Rome sous Auguste; en Italie, sous Léon X; et en France, sous Louis XIV. Avant cette époque, l'action de tous les ouvrages de sculpture et de gravure était droite et roide; les muscles et les contours étaient trop prononcés, le défaut de grâce se montrait évidemment dans la position et dans le mouvement du corps, sur-tout dans les mains.

Pour les statues, je me restreins à deux; l'une desquelles est une Muse de grandeur plus que naturelle, conservée dans le palais Barberini. Elle tient dans sa main une de ces lyres nommées par les Grecs βαρβυτος. Une conjecture que j'exposerai dans la seconde section, me fait présumer que cette Muse fut un ouvrage d'*Agelade*, dont *Polyclète* fut disciple. Elle serait d'un temps où l'art commençait à s'approcher de la perfection. Comparant cette Muse, sur-tout sous le rapport de la tête, avec une autre Muse de la même grandeur placée dans les jardins du Quirinal, et qui ressemble à la première par sa lyre qu'elle tient aussi dans sa main, et par la forme de sa draperie à plis droits, on s'aperçoit aisément que celle du palais Barberini est beaucoup plus antique que celle du jardin pontifical. On ne peut lui refuser la beauté du visage; mais c'est une beauté austère, privée de cette grâce dont la douceur charme nos sens. L'autre, au contraire, par sa douce langueur, inspire une voluptueuse ivresse;

et, dans ce genre de beauté, aucune tête antique ne saurait lui être comparée.

Une seconde statue que j'apporte pour exemple, est celle d'un Bacchus dans la villa Albani. On peut le considérer comme un composé de la grâce propre au style primitif de l'art du dessin chez les Grecs, et de celle des siècles postérieurs. La tête restaurée sur ce Bacchus est d'un Apollon d'une assez grande beauté, quoiqu'on pût lui souhaiter plus de grâce dans la bouche dont les angles sont si encavés, qu'ils lui prêtent quelque dureté. On s'en aperçoit, sur-tout, en confrontant cette tête avec deux autres têtes d'Apollon, qui lui ressemblent par les agrémens du visage et par l'arrangement des cheveux. L'une de ces têtes se trouve dans le musée du Capitole, l'autre chez le sculpteur *Cavaceppi*. Ces deux têtes ne sont pas moins belles que celles de Bacchus; mais dans l'une et dans l'autre, la forme de la bouche est plus gracieuse et le regard plus adouci; dont je conclurai volontiers que les deux dernières de ces têtes sont du temps de *Praxitèle* ou d'un siècle postérieur, et que celle placée sur la statue de Bacchus, fut sculptée dans des temps antérieurs. Le caractère de cette tête de Bacchus frappe principalement par son opposition avec le corps sur lequel on l'a placée, et qui n'était pas fait pour elle. Cependant la beauté du corps de ce Bacchus supplée en quelque sorte à quelques défauts qu'on trouve à la tête qu'on lui a donnée; mais en considérant la beauté de cette statue, abstraction faite de sa tête, on la reconnaît pour un monument d'un siècle, où la grâce étincelait dans les ouvrages des artistes; on supposerait volontiers que le même artiste sculpta ce Bacchus et l'Apollon du Belvédère.

SECONDE PARTIE.

Détails dont la réunion forme l'objet que nous appelons beau.

1. Beautés des différentes parties du corps humain. De la tête.

Devant parler dans cette seconde partie de ma première section, de la beauté qui concerne les diverses parties de la figure humaine, je commencerai par la tête, parce que dans la tête se réunissent le mouvement, l'expression, l'action et la vivacité; parce que la tête est ce qu'il

y a de plus difficile à sculpter et à peindre; parce que c'est par le plus ou le moins de perfection de la tête, qu'on reconnaît les monumens des différens siècles qui représentent les formes humaines; enfin, parce que c'est sur-tout par l'expression de la tête, qu'on distingue le beau de ce qui ne l'est pas. Je parlerai ensuite des autres parties du corps humain.

Dans la tête, l'essentiel de la beauté dépend du profil, et en particulier de la ligne décrite par le front et le nez; son plus ou moins de concavité ou de déclivité augmente ou diminue la beauté du visage. Plus le profil approche de la ligne droite, plus aussi on voit ressortir le *grandiose* et la douceur dans l'aspect de la figure, ce *grandiose* et cette douce harmonie dépendant en grande partie de l'unité et de la simplicité de cette ligne. La preuve de cette proposition se démontre par la proposition opposée; si quelqu'un, en suivant une autre personne, l'aborde de côté, et s'aperçoit que son nez est concave et aplati, il peut chercher ailleurs, si son intention est de voir une beauté régulière.

A cette droiture du nez doit se rapporter ce que les anciens écrivains disent des nez carrés. François *Junius*, dans son traité *de picturâ veterum*, a regardé cette acception de nez carré comme équivalente à celle de nez plein. Il est difficile de concevoir clairement cette signification. D'autres ont pensé que, par un nez carré, il faut entendre celui qui descend du front à angles aigus; mais on ne trouve de ces sortes de nez que sur les statues des plus anciens styles, semblables à celle du palais Giustiniani, regardée comme représentant une vestale, et dont je parlerai dans la seconde section de ce chapitre.

A. Beauté du front.

Un front pour être beau doit être bas. La petitesse du front était tellement comptée par les artistes grecs parmi les signes essentiels de la beauté, que ce signe sert à distinguer les têtes anciennes des têtes modernes. Cette proportion fut fondée sur la maxime des anciens de partager la face humaine en trois parties; de sorte que la longueur du front devait être égale à la longueur du nez, et qu'une troisième longueur du nez formait la partie inférieure du visage depuis le nez jusqu'au menton. Cette proportion fut fixée après des observations souvent répétées. *Arnobe* nous apprend que chez les anciens, les femmes qui

avaient un front élevé, en cachaient une partie en le couvrant avec une bandelette.

Horace fait allusion à cette proportion, lorsqu'il loue *insignem tenui fronte Lycorida* [1]*;* les interprètes de ce poète expliquent en ces termes le sens de ce passage : *Angusta et parva fronte quod ex pulchritudinis forma commendari solet.* Les interprètes modernes d'Horace se sont embrouillés en parlant de ce signe de la beauté chez les anciens. François *Junius* nous assure que *tenuis frons* signifie ce que dit *Anacréon* de *Bathille :* Απαλον και δροσοδες Μετωπον, paroles dans lesquelles ce poète vante son front gracieux et délicat. Un autre critique ajoute que *tenuis frons index est libidinis et mobilitatis simplicitatisque, sine procaci petulantia dolisque meretricis;* ce qui assurément n'a pas été l'idée d'Horace. *Martial,* parlant plus clairement, interprète *frons tenuis,* par *frons brevis,* fort court, et regarde ce front court comme une beauté dans un jeune homme [2]. *Pétrone,* dans la description de sa *Circé,* ne donne pas une autre interprétation au *frons tenuis* d'Horace. Il l'appelle *frons minima,* front très-petit. Le silence que les commentateurs de ce poète ont gardé sur ce mot, me fait soupçonner qu'ils ne l'ont pas entendu. Il me semble cependant qu'il méritait une explication.

Pour compléter la beauté du front, les cheveux doivent le surmonter, en formant un arc surbaissé vers les tempes et concourir ainsi à l'ovale du visage. On observe que ce front rond est celui de la plus grande partie des belles femmes; cette forme est si exclusivement adaptée à toutes les têtes idéales, qu'on n'en voit aucune dont les cheveux fassent angles auprès des tempes. Cette observation conduit les connaisseurs à reconnaître les têtes modernes, restaurées sur des bustes antiques; les sculpteurs des derniers siècles ne s'étant pas accordés avec les sculpteurs anciens sur ce signe de la beauté.

B. Beauté des yeux.

Dans les têtes idéales, et dans celles des Dieux, les anciens ont varié les yeux sous le rapport de leur grandeur, et sur celui de leur forme : par exemple, sur les têtes de Jupiter, d'Apollon et de

[1] Lib. I, Carm. 33.
[2] Lib. I, Ep. 42.

Junon, on voit les paupières arquées en forme de globe, ce qui fait paraître les yeux plus élevés. Les yeux de Pallas sont très-grands, mais ses paupières s'élèvent moins; ce qui lui donne un air modeste et original. En cela, on distingue les têtes de Minerve et de celles de la déesse Rome, lesquelles couvertes d'un casque, comme celles de la protectrice d'Athènes, regardent le spectateur d'une manière plus fière et plus libre, comme il convient à la dominatrice du monde. Les yeux de Vénus sont plus petits. La paupière inférieure un peu élevée inspire ce désir enflammé, appelé par les Grecs υγρον. Cette différence dans les yeux distingue la Vénus de Junon. Ceux qui n'ont pas fait une étude approfondie des différentes beautés qui distinguent les statues antiques, confondraient aisément ces deux déesses, sur-tout lorsque Vénus est ornée du diadême dont on voit Junon constamment couronnée. Parmi les sculpteurs modernes, plusieurs, dans le projet de mieux faire que les anciens, voulant sans doute faire allusion à l'épithète homérique Βοωπις, donnée à Pallas, à cause de la grandeur de ses yeux, et pensant que cette déesse devait avoir des yeux de bœuf, les ont presque fait sortir de leur orbite. On voit ce défaut sur la tête moderne de la prétendue Cléopâtre de la villa Médicis, laquelle prise pour antique par *Richardson*, a été mise par lui à côté de tout ce que l'art des Grecs a produit de plus parfait.

On voit sur plusieurs têtes idéales, les yeux plus concentrés à l'intérieur. Leur bulbe plus enfoncée que dans les yeux naturels, loin de répandre sur le visage un air de gaîté et de sérénité, le rend austère et pour ainsi-dire sournois. Cependant, ce n'est pas sans raison que l'art dans cette occasion s'est éloigné de la nature. Lorsque ces figures sont placées dans un endroit loin de la portée de la vue de de celui qui les examine, si la bulbe de l'œil était au niveau de son emboîture, on n'apercevrait aucun accident de lumière et d'ombre, et l'œil, placé sans sourcils et sans saillie, paraîtrait sans vie et comme stupide. Cette manière adoptée d'abord pour les grandes statues, devint insensiblement générale. Elle fut observée jusque sur les médailles; non-seulement lorsque les têtes étaient idéales,

mais lorsque sur ces médailles se trouvaient des portraits particuliers. En vertu de cet usage, les artistes, dès les temps les plus éloignés, voulant augmenter l'impression de l'œil, s'appliquèrent à en creuser l'orbite pour y insérer un globe d'une matière différente de celle de la statue, afin d'imiter les couleurs naturelles de la cornée et de l'iris. Cette opération était déjà connue des Égyptiens. Nous avons dans la villa Albani, trois têtes ainsi creusées. Les Grecs l'adoptèrent dès que l'art parvint chez eux à quelque perfection. On en trouve la preuve dans plusieurs têtes de bronze d'ancien style, du musée d'Herculanum, et dans une muse du palais Barberini, de laquelle j'ai déjà fait mention. Platon [1] observe que *Phidias* avait formé avec deux pierres précieuses, les pupilles des yeux de Jupiter Olympien. Il fut très-ordinaire dans la suite d'enchâsser des yeux de diverses matières sur les têtes de bronze. C'est ce qu'on observe dans une statue de bronze du palais Barberini, regardée comme la plus antique de celles qui sont parvenues jusqu'à nous, et sur la superbe statue d'Apollon *Sauroctonon* de la villa Albani. Le brillant éclat que jetait sur les têtes grecques les pierres dont leurs yeux furent formés, fut désigné sur d'antiques médailles par un point relevé; telles sont les têtes de Gelon et de Hiéron, rois de Syracuse, gravées avant le siècle où vivait *Phidias*.

Je parlerai de la beauté particulière des paupières, en expliquant la tête de Leucothée du musée du Capitole, au n.° 55, et en rapportant l'étymologie et l'ancienne signification du mot Ἑλικοβλέφαρος, employé pour la première fois par *Hésiode*, pour exprimer une beauté particulière des yeux. J'y exposerai mon sentiment conforme à l'interprétation du scholiaste de ce poëte, qui assure qu'*Hésiode* avait en vue ces yeux, dont les paupières présentent un certain tournoyement, Ελικες.

Pindare [2] place la beauté des sourcils dans un arc décrit par eux. Un voyageur [3] assure que ces sourcils parfaitement arqués distinguent

---

[1] Hipp. maj. p. 349.
[2] Nem. 8.
[3] Struys. Voy. tom. II.

encore aujourd'hui les femmes grecques. Ils distinguent aussi les têtes antiques du style le plus sublime, comme on en est convaincu en examinant les têtes de Niobé et de ses filles; mais lorsque les artistes préférèrent le genre gracieux au genre sublime, arrondissant les parties exprimées auparavant dans une précision plus sévère, ils efféminèrent cette portion du visage, diminuant l'épaisseur des sourcils pour donner à l'œil quelque chose de plus voluptueux. Parmi les exemples que je pourrais apporter de ce changement, je m'arrêterai à la statue de Méléagre de la cour du Belvédère, prise par erreur pour celle d'Antinoüs.

Je ne saurais m'empêcher de témoigner ma surprise de ce que *Théocrite*, regardé comme le poète des Grâces, peut trouver une rare beauté aux sourcils qui, sans aucune interruption, se réunissent sur le nez [1]. J'ai toujours regardé cette opinion comme un caprice de quelques poètes. *Coluthus* loue les sourcils d'Hélène unis ensemble. Un autre poète grec s'extasie sur la même beauté dans les figures de Briséis. *Bayle*, s'élevant contre le mauvais goût de ces deux anciens, observe que, d'après leurs tableaux, on ne regarderait pas aujourd'hui Hélène comme une belle femme [2]. Les artistes anciens pensèrent comme *Bayle*; et en général, les écrivains n'eurent pas une autre opinion que celle des artistes. *Aristenete* disait expressément que les sourcils séparés étaient un des traits de la beauté [3]. D'après ce principe, quoique, suivant *Suétone*, les deux sourcils d'Auguste fussent réunis, les sculpteurs évitèrent d'exprimer ce défaut en le gravant ou en le sculptant. Cependant, au rapport d'un moderne [4], les Arabes regardent comme beaux, les sourcils réunis sur le nez. Il est difficile d'avoir des idées bien nettes sur la nature du beau du *Tokalon* des Grecs.

C. Beauté du menton.

Dans un beau menton, on demande une rotondité *grandiose* et complexe à laquelle concourt la convexité des joues. Cette convexité,

---

[1] Theoc. Idyl. 8.

[2] Dict. art. *Briséis*.

[3] Ep. 10.

[4] Laroque, mœurs et coût. des Arabes.

dans plusieurs têtes de statues, semble surpasser celle des joues humaines naturelles; cependant elle ne doit pas être considérée comme idéale. Cette règle souffre des exceptions, puisque le menton de la célèbre Vénus, dans la galerie du grand-duc de Toscane, est aplati et presque écrasé. Un menton bien fait ne doit pas être divisé par cette petite fossette appelée autrefois Νυμφή par les Grecs, parce que cette fossette n'existe pas sur le plus grand nombre des visages, et qu'elle s'oppose à l'ovale regardé comme la perfection de la face humaine. Les Grecs ne la considérèrent jamais comme un attribut de la beauté, quoique plusieurs auteurs modernes assurent le contraire, fondés sans doute sur l'opinion de *Varron*, qui appelle cette fossette l'impression délicate du doigt mignon du fils de Cythérée. On voit cette fossette sur le menton de la Vénus dont je viens de parler. On la voyait aussi, au rapport d'*Apulée* *, sur le menton de Batille à Samos. C'était peut-être le portrait d'une belle femme. L'artiste, pour observer la ressemblance, dérogea probablement à l'idée générale qu'on s'était faite de la beauté.

D. Beauté des cheveux.

Chez les anciens, la disposition des cheveux entra dans l'arrangement du visage, non comme partie essentielle de la beauté, mais pour la faire mieux ressortir. Tous les anciens s'étant occupés à l'envi des cheveux, on les regarde comme un signe distinctif des diverses époques de l'art chez les Grecs. On les voit ordinairement crêpés en petits anneaux sur les figures du style le plus ancien, dégagés et flottans dans le temps où l'art parvint à sa perfection; travaillés, enfin, plus difficilement lorsque la décadence se fit sentir. Durant les beaux siècles de la Grèce, les artistes attribuèrent à chaque Dieu une chevelure qui lui était particulière. Celle de Jupiter, entr'autres, ne varie jamais sur les monumens qui nous restent de lui. Elle s'élève sur le front, séparée en plusieurs touffes, dont chacune se replie en bas. Il est probable que *Phidias*, ayant devant les yeux la description d'*Homère*, donna cette forme à la chevelure de son Jupiter. Telle est aussi la distribution des cheveux d'une des statues colossales

* Florid. 15.

des *Dioscures* au Capitole, pour annoncer, sans doute, qu'ils étaient fils de Jupiter.

Cette disposition des cheveux m'avait inspiré de la défiance contre l'interprétation faite par *Gorio*, d'un très-beau camée du grand-duc de Toscane, représentant Ganimède cajolé par une déesse. A côté de l'un et de l'autre se trouve un grand aigle, et, derrière, une figure âgée avec un bâton ou un sceptre à la main; sa chevelure est ceinte d'une bandelette ou d'un diadême. Sur cette dernière figure, prise par *Gorio* pour un Jupiter, on ne remarque ni la chevelure, ni la barbe ordinaire de ce Dieu; sa chevelure, au-lieu de remonter sur sa tête, descend le long de son front; sa barbe n'est pas crépue ou frisée : d'ailleurs, cette figure est totalement drapée; tandis qu'on représente Jupiter nu de la ceinture en haut. Il faut encore observer que les manches de l'habit de cette figure sont étroites comme celles des peuples réputés alors pour barbares. Je pense qu'il s'agit, dans ce camée, d'un rapt de Ganimède fait par Tantale, roi de Lydie, et qui, suivant *Eusèbe* [1], occasionna une guerre entre les Lydiens et les Phrygiens. Cet enlèvement précéda celui que fit Jupiter du même jeune homme. Dans l'un et dans l'autre enlèvement, Ganimède est armé d'un casque et d'un bouclier ; ce qui concourt à les confondre tous les deux. L'attitude du jeune homme qui place ses doigts sur ses lèvres, ce qui désignait le secret et le silence, pouvait se rapporter à l'opinion de plusieurs critiques, que Tantale avait pris Ganimède pour un espion envoyé par ses ennemis pour explorer son pays [2]. L'aigle pourrait faire allusion à la transformation de Jupiter en cet oiseau, pour commettre ce rapt; mais la déesse âgée ne saurait être Junon ; en vain *Gorio* croit la reconnaître au diadême qu'on plaçait constamment sur sa tête. Ce signe commun à plusieurs déesses, ne suffit pas pour distinguer Junon. Dans tous les monumens, on nous la représente entièrement vêtue; et dans ce camée, la femme âgée est nue du milieu du corps en haut. Je prendrai plutôt cette figure

[1] Chronol. pag. 31.

[2] Henning. theatr. geneal. tom. 1.

pour celle de Vénus Uranie, à laquelle on donne un diadême comme à la reine des dieux. Il est ensuite difficile d'indiquer une relation entre Vénus Uranie et Ganimède, puisque nous avons perdu les poésies de *Fanocle*, dans lesquelles les écrivains suivans puisèrent ce fait [1], à moins qu'on ne regarde le passage dans lequel *Pindare* place Ganimède avec Vénus [2], comme ayant quelque rapport avec le premier enlèvement de ce jeune homme.

On compte chez les anciens artistes jusqu'à trois manières différentes d'arranger la chevelure d'Apollon; quelquefois elle est nouée sur sa tête comme celle de Vénus. On la voit ainsi sur une statue de ce Dieu au Vatican. Sur d'autres têtes, elle s'élève sur les oreilles jusqu'à la sommité du front. C'est la coiffure d'une tête de ce Dieu, conservée dans le musée du Capitole, et de cette autre tête dont j'ai parlé précédemment, et qu'on a placée sur une statue de Bacchus. La troisième sorte dont les écrivains ne nous ont donné aucune idée distincte, faute de l'avoir observée sur les anciens monumens, était chez les Grecs à l'usage des jeunes filles et des jeunes garçons. Dans le premier cas, ils nommaient cet arrangement de cheveux Κόρυμβος, et dans le second, Κροβυλος. Cette chevelure tourne autour de la tête sans paraître assujétie par aucun cordon. Entortillée et confusément annelée, on pourrait la comparer aux grappes du lierre, d'où lui venait son nom de Κόρυμβος. On voit cet arrangement de cheveux sur la tête d'une belle statue d'Apollon, existante dans la villa du Belvédère à Frascati, à laquelle ressemblent, par cette chevelure et par tous les agrémens du visage, deux têtes de ce même Dieu, l'une conservée dans le musée Capitolin, et l'autre dans le palais de la Farnesine. Une chevelure ainsi arrangée se trouve aussi parmi les peintures d'Herculanum; elle appartient à une femme représentée un genou plié, dans l'attitude d'écrire sur une table [3].

On a donné à Bacchus une chevelure aussi longue que celle

---

[1] Conf. Scalig.
[2] Pind. Olymp. x.
[3] Pitt. Erc. tom. 4.

d'Apollon, mais moins annelée, pour exprimer, par ses cheveux plus flottans et plus lâches, la mollesse de ce Dieu. Je présume, d'après les cheveux courts et resserrés d'un prétendu Bacchus conservé à Oxfort *, que cette figure ne représentait pas anciennement cette divinité. La chevelure de Mercure n'est pas longue, mais crêpée en boucles épaisses. Celle d'Esculape ressemble assez à celle de Jupiter ; elle n'est pas d'une longueur égale par-tout ; elle ne monte pas aussi toute entière sur la tête comme celle du maître des Dieux, une partie tombe sur le cou et les tempes. On remarque cet arrangement des cheveux sur la tête d'une grande statue d'Esculape dans la villa Albani ; c'est la plus belle qui nous reste de ce Dieu. Cette chevelure aurait dû être exprimée sur le front d'Esculape par ceux qui, sur une estampe, ont suppléé au haut de la tête qui manque sur une gravure de ce Dieu, sur une pierre gravée du cabinet de *Strozzi* à Rome.

Sur toutes les figures, les cheveux dessus le front sont plus courts, à mesure que le front est plus bas, et les pointes se replient ordinairement en avant : ce qu'on observe sur-tout sur les cheveux d'Hercule, et ce que *Pétrone* attribua aux cheveux de Circé ; mais ses commentateurs n'ont pas senti la finesse de cette observation. Je pense que l'édition de *Pétrone* a été altérée par l'ignorance des copistes, et que dans cette phrase : *Frons minima et quæ radices capillorum retro flexerat*, ce mot *radices*, les racines, n'ayant aucun sens à cet endroit, il faut lui substituer *apices*, les extrémités. Alors cette phrase signifie *un front petit sur lequel les extrémités des cheveux se recourbent. Apex* signifie l'extrémité d'une chose. La pointe des cheveux peut se replier, mais non leurs racines. L'interprète français de *Pétrone* a prétendu trouver dans ce passage l'arrangement particulier des cheveux de Circé, sous lequel se cachaient les racines des cheveux ; cela ne signifie rien, et ne traduit pas la phrase de *Pétrone*.

A ces cheveux courts et resserrés sur le front, on reconnaît les têtes d'Hercule. Les antiquaires auxquels cette observation est échappée, ont pris pour Apollon, un Hercule jeune couronné de lierre,

---

* Marb. Oxfort, tom. I.

sur une pierre gravée du cabinet du grand-duc de Toscane. Cette observation sur les cheveux, dont l'extrémité se plie un peu sur le front des têtes d'Hercule, paraîtra très-essentielle en l'appliquant au buste d'un jeune homme, sur une pierre gravée dans le cabinet des médailles du roi de France [1]. Ce buste est d'une personne couverte d'une draperie très-légère; sa tête est couronnée de lierre; le voile dont il est couvert, passant des épaules sur sa tête, cache sa figure jusqu'au bout de son nez; mais ce voile est si transparent, qu'il ne cache pas les traits: cette pierre gravée a fait le sujet d'une dissertation particulière [2]. L'auteur prétend que c'est le portrait de Ptolomée, roi d'Egypte, surnommé *Aulete*, de sa passion pour jouer de la flûte, Αυλοί, et que le voile léger dont il est couvert, représente cette bande appelée Φορβιας ou Φορβηῖον, que les joueurs de flûte s'attachaient sur la bouche, et à travers laquelle ils introduisaient l'embouchure de l'instrument. Nous connaissons cette bande par un autel existant au Capitole, sur lequel la bouche d'un faune jouant de deux flûtes, est ainsi couverte, et par une figure de joueur de flûte sur une peinture du musée d'Herculanum. On voit clairement, sur l'un et l'autre monument, l'emploi du Φορβηῖον, qui passait derrière les oreilles pour assujétir la bouche, et qui n'a aucun rapport avec le voile employé à couvrir la tête du buste sur la pierre gravée du cabinet du roi de France.

Il est sans doute intéressant de chercher une explication mieux adoptée à cette pierre dont le travail est parfait. Pour y parvenir, si on confronte cette tête avec toutes celles d'Hercule, on trouvera entre les unes et les autres une entière ressemblance; c'est le front de ce héros s'élevant avec sa convexité *grandiose* accoutumée; ce sont ses cheveux courts et resserrés, avec ce poil follet qui lui couvre les joues; sur son oreille, on aperçoit cette marque particulière à laquelle on distingue les pancrasiastes, et qui se trouvait toujours aux oreilles d'Hercule, comme on le verra en confrontant cet article avec le monument rapporté au n.° 63.

---

[1] Mariet. Pier. grav. tom. I.

[2] Baudelot. Dissert. sur une pierre gravée du cabinet de Madame.

Mais quelle peut être la relation d'Hercule avec ce voile? A quel propos en a-t-on couvert sa tête? L'artiste voulut peut-être représenter ce héros vendu à Omphale, reine de Lydie, filant avec ses femmes, et habillé comme elles. Cette idée me fut suggérée d'abord à propos d'une tête de Pàris, existante dans la villa Negroni, dont la tête est couverte jusqu'à la bouche par un voile très-clair, usage qui paraît avoir été commun aux Phrygiens et aux Lydiens dans le temps de leur plus grand luxe. En second lieu, *Philostrate* nous apprend * que les Lydiens, pour prendre le contre-pied des Grecs, se couvraient les parties du corps que les Grecs montraient découvertes. En combinant ces deux observations, et la ressemblance de cette tête avec toutes celles d'Hercule, je pense que mon sentiment prend de la consistance; il expliquerait cette manière dont s'y prirent les artistes anciens pour distinguer des anciens héros grecs, le lydien Pélops, fils de Tantale.

J'avais trouvé dans le palais Carpegna, une tête sur laquelle on voyait deux aîles ressemblantes à celles de Mercure. La remarque que je fis de ses cheveux et de ses oreilles fendues à la manière des pancrasiastes, me conduisit à découvrir la véritable image d'un Ερμηρακλῆς, c'est-à-dire, la manière dont les anciens représentaient Mercure et Hercule unis dans une seule tête. Je fus convaincu qu'on s'était trompé en regardant comme des Ερμηρακλῆς, des images d'Hercule, qui, du milieu en bas, finissent par un cippe carré. *Spon* aurait pu publier plusieurs de ces statues assez communes à Rome, au-lieu d'une petite figure dont il a fait mention dans ses mélanges. La plus grande de ces statues d'Hercule, finissant en forme de terme, se trouve dans la villa Ludovici; elle tient une corne d'abondance dans sa main droite.

Les cheveux des Faunes et des Satyres, jeunes et vieux, sont hérissés; leurs extrémités se replient pour imiter le poil des chèvres. Pan est figuré avec des pieds de chèvre; ce qui lui fit donner l'épithète de Φριξοκόμης *. La chevelure ressemblante à celle des Faunes,

* Liv. 1er. Icon. 39.

était connue sous le nom de Ευθυθριξ. *Suétone* appelait cette chevelure, *capillus leniter inflexus*. Il n'est pas surprenant si, dans le Cantique des Cantiques, la chevelure de l'épouse est comparée à celle de la chèvre, parce que le poil des chèvres d'orient est doux, long et moëlleux *.

2. Beauté des mains et des pieds.

On n'était pas moins attentif chez les anciens à la beauté des mains et des pieds qu'à celle du visage. *Plutarque*, portant son jugement sur la statue de Jupiter Olympien, se montre peu connaisseur, lorsqu'il assure que les anciens artistes, s'attachant uniquement à la beauté du visage, négligeaient les autres parties du corps. Ils montraient une égale attention à finir toutes les parties de leurs ouvrages. Mais les mains se trouvant en général ce qu'il y a de plus fragile dans les statues, peu se sont conservées intactes. Celles de la Vénus de Florence sont modernes jusqu'au coude ; celles de l'Apollon du Belvédère le sont aussi; mais les pieds d'un grand nombre de statues sont parvenus jusqu'à nous, tous sont très-beaux.

Parmi les mains antiques les plus belles que j'aye eu occasion d'examiner, j'ai distingué celles d'un des fils de Niobé, et une main d'un Mercure qui embrasse une nymphe. Ce groupe est dans le jardin derrière le palais Farnèse. Les deux mains de cette nymphe sont entrelacées avec le corps de Mercure.

3. Beauté du tronc humain.

Je dois parler aussi de la beauté des parties qui constituent le tronc humain. La poitrine pleine et élevée fut toujours considérée comme une beauté dans les statues des hommes. C'est la description que fait le prince des poètes, de la poitrine de Neptune et d'Agamemnon. *Anacréon* représente avec cette poitrine, un jeune homme qu'il aimait. A l'égard des statues de femmes, les sculpteurs donnaient la même poitrine aux jeunes vierges et aux femmes âgées, d'après les idées qu'ils s'étaient faites de la beauté. Le ventre dans les statues des hommes est toujours sans graisse ni protubérance, et dans l'état d'une digestion parfaite.

---

* Bochart Hieroz. Sam. I.

SECTION DEUXIEME.

J'ai parlé jusqu'à présent des idées indéfinies de la beauté; et après avoir observé qu'il est impossible de la définir exactement, j'ai entretenu mes lecteurs de celle qu'on reconnaît dans les ouvrages des anciens. Je suivrai la même méthode dans la partie historique; et, sans me livrer à des questions oiseuses, je suivrai l'art du dessin chez les Grecs dans leur naissance, leurs progrès, leur perfection et leur décadence.

1. De l'art primitif des Grecs.

Cette section sera en même-temps historique et critique; je la destine non-seulement à chercher les causes qui conduisirent les arts chez les Grecs au plus haut degré de perfection, mais à examiner l'époque à laquelle se rapportent les monumens de cette nation qui sont parvenus jusqu'à nous, et les notices qui nous restent d'autres monumens propres à éclaircir l'histoire ancienne.

Parmi les plus antiques monumens de l'art des Grecs, qui sont les médailles de la Grande-Grèce, de Sicile, de Thèbes et d'Athènes, dans lesquelles on découvre les premiers pas du dessin, les médailles de la Grande-Grèce et de Sicile obtiennent la préférence sur celles d'Athènes et de Thèbes. L'Etrurie et la Sicile furent, dans les temps anciens, beaucoup plus florissantes que la Grèce; on y cultiva plus tôt les beaux-arts, et on y frappait des médailles long-temps avant que cet art fût connu dans Thèbes et dans Athènes.

Au premier aspect des médailles grecques, on est convaincu que, dans les premiers temps, l'idée de la beauté ne fut pas connue des Grecs, ou que s'ils la conçurent, on ne savait pas l'exprimer. Sur toutes ces médailles, quoique frappées chez des peuples grecs éloignés les uns des autres, on reconnaît la même forme, le même dessin; de sorte que la plus ancienne médaille d'Athènes, frappée en l'honneur de Minerve, ressemble à celle de Proserpine dans les plus anciennes médailles de Syracuse. On voit, dans la tête de l'une et de l'autre, l'orbite de l'œil également écrasé, et l'œil entier tiré en haut; la bouche sans grâce; le menton mince, sans convexité; le profil désagréable.

Les figures gravées sur les médailles de Crotone, de Sibaris, de Posidonia, et des autres villes de la Grande-Grèce, ressemblent à celles des Egyptiens. Leurs contours se rapprochent de la ligne droite; ce qui doit les faire regarder comme antérieures à toutes les autres. La forme du visage de ces médailles se rapproche de celle de la statue d'une antique Pallas existante dans la villa Albani. Je la rapporte au n.° 17; elle ressemble à un torse d'une autre Pallas, conservée dans l'atelier du sculpteur Pierre *Pacilli.*

Du nombre des médailles de ces temps anciens, il faut exclure celle sur laquelle on lit ce mot grec Φιδο, attribuée faussement par Laurent *Beger* et par André *Schott*, à *Phidon*, artiste des premières médailles gravées dans l'île d'Egine, neuf cents ans avant l'ère chrétienne. Un habile critique [1] a prouvé, par la forme du bouclier et par le coin, que cette médaille avait été frappée à Thèbes dans un temps où l'art du dessin y était en honneur. Il faut en exclure aussi une autre médaille de Cirène en Afrique, qu'*Hardouin* attribue à *Démonace*, régent de cette cité : assertion dont la fausseté a été prouvée [2].

Après ces médailles viennent celles d'un temps moins ancien; leurs contours font ressortir fortement, sur les membres, les muscles et les artères. Pour assurer la contemporanéité de ces médailles, il suffit d'examiner leurs épigraphes gravées de la droite à la gauche : ce qui semble annoncer qu'elles sont antérieures à *Hérodote*, lequel nous apprend que les Egyptiens écrivaient de la droite à la gauche, sans ajouter que cet usage était aussi celui des Grecs, peu de temps avant la 77.e olympiade. Mais lorsque les Grecs s'accoutumèrent à écrire de la gauche à la droite, l'usage contraire se conserva assez long-temps pour les ouvrages de sculpture et de gravure; il arriva même que l'écriture numismatique se porta quelquefois de la droite à la gauche, et d'autrefois de la gauche à la droite : il pourrait donc se faire que ces médailles n'eussent pas été gravées long-temps avant le siècle de

---

[1] Barthelemy. Recherches sur quelques médailles.

[2] De la Bastie, science de la numism. du P. Jobert, tom. I.

Phidias. On voit, par la beauté du nez, qu'alors l'art marchait rapidement vers sa perfection.

Je pourrais donc distinguer deux manières dans l'ancien style grec; la première, reconnaissable par ses contours approchant de la ligne droite, et par son peu de variété dans l'expression des muscles; et la seconde, qui participait du dessin étrusque, dans lequel, à une expression trop forte des traits et des muscles, se joignait une attitude gênée et forcée. A cette seconde manière, ou à ce second style, doit se rapporter la conformité entre les antiques figures grecques et étrusques, reconnue également par *Diodore de Sicile* et par *Strabon* *.

On aperçoit les indices certains de ce deuxième style sur un bas-relief du musée Capitolin. Sur ce marbre sont sculptées trois bacchantes accompagnées de faunes; on y lit cette inscription : ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ, je suis l'ouvrage de Callimaque. Ce *Callimaque* ne saurait être celui qui fut surnommé *Cakizotecnos*, blasphêmateur de son art, parce qu'il n'était jamais content de ses ouvrages; car ce marbre pèche évidemment par le défaut de correction. Je croirais plutôt que ce nom pourrait être considéré comme une tromperie d'un ancien, pour faire passer cet ouvrage pour celui d'un auteur célèbre. Les lettres du nom sont plutôt bigarrées que gravées. L'ouvrage me semble étrusque, ou du moins fait en Grèce, dans le temps où l'art se ressemblait chez les Etrusques et chez les Grecs. Cette supercherie ne doit surprendre personne; je l'ai reconnue dans plusieurs anciens morceaux de gravure et de sculpture, parmi lesquels il faut compter une statue de marbre avec le nom de *Lysipe*, et quelques pierres gravées avec le nom de *Pyrgoteles*, graveur d'Alexandre-le-Grand.

Dans les premiers siècles de l'art du dessin chez les Grecs, se formèrent trois écoles célèbres dans l'île d'Egine, dans Corinthe et dans Sicione, appelée par *Pline* la patrie des arts. Dans cette dernière école fleurirent successivement les sculpteurs *Dipene*, *Scillide*, *Aristocle* et *Canacus*. La peinture n'y était pas moins en honneur

---

* Orod. 40, Strab. lib. XVII.

que la sculpture. *Polemon* dont parle *Pline* [1], y écrivit un traité de cet art.

On pense que l'école d'Egine se forma vers le siècle de *Dédale*, du moins suivant *Pausanias* [2]; le sculpteur *Smilide* fut son contemporain. Cet artiste, né dans l'île d'Egine, sculpta deux statues de Junon, une à Argos, l'autre à Samos, d'où je présume qu'on doit regarder comme incorrect le nom de Σκήλμις, donné à un des premiers sculpteurs par le poète *Callimaque*, différent de l'architecte Callimaque, inventeur de l'ordre corynthien, et qu'il faut lire Σμίλις. Cette école fut abandonnée lorsque les Athéniens, jaloux du grand commerce de l'île d'Egine et de ses forces navales, en firent la conquête, et détruisirent ses principaux établissemens [3]. Ainsi, chez les Grecs, les arts suivaient la fortune des gouvernemens. A l'école d'Egine succéda celle à laquelle on donna le nom d'*hellenique* ou de *grecque*. Elle se maintint par les grands talens d'*Euponte*, maître de *Pamphile* l'Ephésien, dont *Apelles* fut un des écoliers.

Cette école forma trois divisions indépendantes les unes des autres. L'une s'établit dans l'Asie mineure, on la nomma école *ionique*; Athènes fut le siége de la seconde; la troisième resta dans Sicione, berceau des beaux-arts dans la Grèce, selon *Pline*. *Apelles* lui donna une grande réputation, ayant appris son art dans Sicione. Cette école acquit une véritable supériorité sur les deux autres, au moins pour la peinture. *Athénée* rapporte que *Ptolomée* Philadelphe, ayant fait dans Alexandrie une entrée triomphale, ce qu'on admira le plus dans cette occasion, fut les magnifiques peintures venues de Sicione.

On desirerait savoir avec précision dans quel temps l'art sortit de cette rudesse et de cette imperfection dont je viens de parler; mais nous manquons absolument d'objets de comparaison. J'observerai cependant que si le succès de l'art fut égal dans les différentes parties de la Grèce, les médailles du second style doivent avoir été frappées

---

[1] Pl. lib. XXXV.

[2] Pausan. lib. VII.

[3] Pausan. lib. VIII.

avant le siècle de Cyrus et de Pisistrate, tyran d'Athènes, puisqu'alors, c'est-à-dire dans la 60.e olympiade, on croit que fleurissait Myron [1], dont les statues de bronze obtinrent la plus grande célébrité; ce qui annonce que l'art atteignait déjà sa perfection. *Pline*, rapprochant de nous l'époque où vécut ce statuaire, l'a transporté à la 87.e olympiade [2], et fait cet artiste contemporain de *Phidias*. Il n'appuie son sentiment que sur une épigramme de la poétesse *Erinne*, au sujet d'une vache de bronze sculptée par Myron; mais la vache pouvait être beaucoup plus ancienne que l'épigramme. On sait qu'*Erinne* était contemporaine de *Sapho* et d'*Anacréon*. *Anacréon* parle, dans une de ses épigrammes, d'une statue de Mercure, sur le bras duquel on lisait le nom de celui qui l'avait fait sculpter. Myron, en conséquence de cet usage de graver des noms sur les membres nus des statues, écrivit le sien en lettres d'argent sur la cuisse d'un Apollon de bronze [3], conservé en Sicile dans Agrigente. Cet usage ne subsistait plus du temps de *Phidias*. Un académicien français, en parlant de l'observation de *Cicéron* au sujet du nom de *Myron*, gravé sur la cuisse d'Apollon, suppose que ce sculpteur, par ces lettres d'argent, voulut se soustraire à la rigueur d'une loi, qui défendait d'inscrire son nom sur les membres nus des statues [4]. Mais aucun auteur ancien ne fait mention de cette prétendue loi, du moins avant le temps de *Phidias*, qui ne put obtenir la permission de placer son nom sur sa statue de Jupiter Olympien. Enfin, par la forme même des lettres dont *Myron* fit usage dans cette inscription, et dans d'autres inscriptions placées par lui sur des statues qu'il fit en Elide, il est constant qu'il vécut avant *Phidias*.

Pline lui-même, dans un autre endroit de ses œuvres, fait entendre que *Myron* fut plus ancien que *Phidias*; il dit de lui : *Capillum* [5] *quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas;*

---

[1] Conf. Scalig.

[2] Lib. XXXIV.

[3] Cicer. in Verr.

[4] Fraguier.

[5] Plin. lib. XXXIV.

ce qui fait allusion au passage du style ancien au style plus parfait, en annonçant que *Myron* vécut à l'époque de ce changement; de sorte qu'une meilleure manière commençait à s'introduire dans son temps.

Dans cette conjoncture, je crois devoir proposer l'interprétation faite par *Hardouin*, de cette phrase de *Pline* au sujet de *Myron*, elle précède celle que je viens de rapporter : *Primus hic multiplicasse varietatem videtur; numerosior in arte quam Polycletus. Hardouin* tire deux conséquences de cette phrase de *Pline*. La première, que *Myron* rechercha ce qui pouvait multiplier son art; ce qui me semble n'offrir aucun sens clair. La seconde, qu'il fut l'auteur de beaucoup de statues. Cette seconde interprétation signifie quelque chose. *Hardouin* s'y arrête de préférence; mais elle n'a pas un entier rapport avec ce que j'ai dit. *Pline* ne dit pas que *Myron* multiplia ses ouvrages, mais qu'il multiplia son art, dans lequel il fut plus nombreux, plus parfait que ses prédécesseurs. Ce nombre ne saurait avoir de rapport qu'avec l'harmonie, l'exactitude du dessin. Il désigne que cet artiste ayant trouvé l'art dans un état imparfait, le conduisit par son génie à un point sublime qui entraînait tous les suffrages. Assurément *Pline* aurait pu employer un terme plus clair, plus expressif, que celui de *numerosior*; mais, au surplus, le mot *nombre* est synonyme d'harmonie, dans tous les arts comme dans la musique. Nous disons tous les jours : la majesté de *nombre* homérique, au-lieu de la majesté harmonieuse des vers d'Homère.

On doit croire que *Myron* fut beaucoup plus ancien que *Phidias*. Que dirons-nous d'un moderne traducteur de *Vitruve*, qui, trouvant dans *Pline* qu'une statue d'Hercule, faite par Myron, fut placée à Rome, dans le grand cirque de Pompée : *apud circum maximum in aede Pompeii Magni* *, s'imagina que cet artiste fut contemporain du grand Pompée, et qu'il sculpta cette statue d'Hercule pour un temple élevé à cette divinité par cet illustre Romain ?

Si *Myron* ne fut pas moins ancien qu'*Héladas* et *Ageladas*, l'un maître de *Phidias*, et l'autre de *Polyclète*, qui fleurissaient durant

---

* Pline, lib. XXXIV.

la 60.e olympiade, lorsque Pisistrate gouvernait Athènes, on doit assurer qu'à cette époque les anciennes imperfections du dessin faisaient place à plus d'exactitude et de beauté. On doit donc assigner, pour l'époque où l'art sortit de son ancienne rudesse, le temps qui s'écoula entre la 60.e olympiade, et celui où fleurirent *Phidias* et les sculpteurs, qui furent ses émules. Ce fut la véritable époque du passage de l'art du dessin chez les Grecs, de l'enfance à la perfection.

Je pense qu'à deux signes distinctifs et assez prononcés, on peut faire la différence entre les ouvrages de cette époque, en commençant par ceux de *Myron*, et ceux des siècles antérieurs. Ces deux signes sont les cheveux et les poils répandus sur le reste du corps. *Pline* et plusieurs autres auteurs anciens, parlent de ces signes distinctifs. Pour reconnaître les monumens faits peu de temps avant *Phidias* et *Polyclète*, je proposerai d'abord deux statues nues du palais Farnèse, que je crois représenter deux athlètes; en second lieu, la statue de Pallas de la villa Albani, dont je fais la description au n.° 17; en troisième lieu, une statue de femme du palais Giustiniani, regardée mal-à-propos comme une vestale, à cause du voile dont sa tête est couverte *; enfin une Muse du palais Barberini dont j'ai déjà parlé. On reconnaît dans les membres agiles, sveltes, musculeux et élastiques des deux athlètes, une grande intelligence du dessin et une supérieure exécution. Les têtes très-proportionnées manquent de quelques-uns de ces agrémens qu'on admire en d'autres statues grecques; mais les cheveux sont travaillés dans la dernière perfection. Quant à la Pallas, ses cheveux ne sont pas aussi parfaits; mais pour la Muse, elle sortit sans doute de l'atelier d'un des plus célèbres maîtres de cette époque. Celui qui confrontera ce monument avec une autre Muse du jardin Quirinal dont j'ai déjà parlé, sera bientôt de mon avis.

On lit dans l'Anthologie une épigramme grecque, dans laquelle nous apprenons qu'avant *Phidias*, trois artistes célèbres sculptèrent trois Muses. Ces trois sculpteurs étaient *Canatus*, *Aristocle* son

* Mattei, raccolt. di stat. tav. 87.

frère, et *Ageladas*. Une des Muses portait deux flûtes dans ses mains; la seconde une guittare, χελυς; la troisième une lyre, βαρβυτος. La Muse du palais Barberini pourrait bien être une de ces Muses et peut-être la troisième. Je ne répéterai pas ce que j'en ai dit précédemment. La lyre était appelée par les uns βαρβυτος, et par les autres, βαρυμιτος. C'était un instrument avec des cordes minces, à-peu-près ressemblant à celui qu'on voit dans les mains de deux Muses du musée Capitolin, sur une peinture d'Herculanum, et à celui que tient la Muse de la villa Albani. La guittare était nommée χελυς, qui signifie tortue, parce que probablement l'écaille de cet animal était employée dans la fabrication de cet instrument inventé par Mercure. On voit ainsi une guittare aux pieds d'une statue de ce Dieu dans la villa Negroni, et une autre aux pieds d'Amphion, qui la reçoit de Mercure.

La statue de la prétendue vestale, admirée dans le palais Giustiniani, doit être celle de quelque déesse; mais je ne saurais dire laquelle, parce qu'il lui manque le bras qui tenait peut-être le symbole destiné à la faire reconnaître. Par-dessus la tunique à plis droits et roides, qui descend jusqu'à ses pieds, elle est vêtue d'une seconde robe courte qui ne passe pas les hanches, et dont une partie lui couvre la tête. Son visage est beau, mais sévère; les cils de ses paupières sont tombans; ses lèvres sont contournées, avec une incision; son nez est plein, à angles aigus; et à juger par les traits du visage, cet ouvrage pourrait être moins ancien que la Pallas de la villa Albani.

Si le style dur et roide, attribué aux ouvrages égyptiens, suffisait pour décider du temps où ces ouvrages furent faits, on pourrait considérer, comme des monumens de ces temps anciens, les statues colossales de Castor et de Pollux au Capitole. Ce sont peut-être celles qui, au rapport de Pline, se trouvaient dans le temple de Jupiter tonnant, auprès du Capitole, puisqu'elles furent déterrées à cet endroit.

2. De l'art du dessin chez les Grecs, parvenu à sa perfection.

L'art du dessin chez les Grecs suivit le sort malheureux ou prospère de cette nation. Mais ce fut sur-tout dans Athènes, que sa culture plus soignée le conduisit à la perfection, lorsqu'Athènes, détruite et brûlée par les Perses, sortit de ses cendres après les célèbres victoires de Marathon et de Salamine, et que *Thémistocle* lui rendit sa

liberté : heureuse et couronnée de gloire, elle devint l'asile et l'école des beaux-arts. *Thémistocle* et *Périclès* après lui, jaloux de rendre leur patrie aussi célèbre par les chefs-d'œuvre dans toutes les connaissances humaines, que redoutable aux étrangers par la valeur de ses soldats, allumèrent le flambeau de l'industrie, et la flamme céleste se répandit bientôt dans la Grèce entière, jalouse des avantages d'Athènes, et voulant les partager. L'Ionie, dans l'Asie mineure, la Sicile, la partie de l'Italie connue sous le nom de Grande-Grèce, arboraient en même-temps l'étendard de la liberté, unies par des étroites alliances avec la Grèce qui envoya autrefois des colonies dans ces pays. Les Ioniens eurent obligation de leur liberté aux Athéniens. Ceux de Sicile et de la Grande-Grèce la durent aux victoires remportées par *Hiéron,* roi de Syracuse, sur les Carthaginois, alliés des Perses, ennemis des Grecs. Toutes ces provinces cultivèrent à l'envi les beaux-arts.

Des grands hommes dans tous les genres fleurissaient en même-temps dans la Grèce. *Eschyle,* un des défenseurs de la liberté de sa patrie dans les plaines de Marathon, perfectionna la tragédie grecque que *Thespis* avait inventée. Il régna sur le théâtre jusqu'au moment où *Sophocle* lui disputa sa couronne et l'emporta, et qu'*Euripide* embellit la scène par les leçons de la philosophie.

Dans le même temps, les sublimes poésies d'*Homère,* sortant de l'oubli où la rouille des temps les avaient plongées, étaient chantées dans toute la Grèce par les *rapsodes* dont le plus ancien, nommé *Cinetus,* chantait publiquement l'Iliade et l'Odissée, vers la 69.e olympiade. Peu de temps auparavant, *Epicarme* avait publié dans la Grèce les premières comédies, et *Simonide* les premières élégies. *Anaxagore* dans Athènes, et *Démocrite* dans l'Ionie, et *Zénon* d'Elée, enseignèrent presqu'à la même époque leurs systêmes de philosophie. *Gorgias* le Léontin donnait des leçons d'éloquence en Sicile. Enfin, *Hérodote,* l'Homère des historiens et le favori des Muses, surprenait ses contemporains par ses tableaux de l'Histoire ancienne.

C'était le temps où tous les beaux-arts, se tenant par la main, brillaient à-la-fois. Parmi les sculpteurs, on comptait en même-temps

Phidias, *Polyclète*, *Alcamène*, *Scopas*, *Pythagoras* et *Clesilaüs*; et parmi les peintres, *Parrhasius* et *Zeuxis*.

Phidias fleurit, selon Pline, durant la 83.e olympiade; ce qui ne se rapporte pas à la fleur de ses années, mais à celle de ses talens. Dans la seconde année de cette olympiade, fut conclue, selon *Diodore*, une paix générale; c'est-à-dire que non-seulement toutes hostilités cessèrent entre les Grecs et les Perses, mais entre les Grecs et les Grecs, par la trève de trente ans conclue entre les Athéniens et les Spartiates, et entre les Siciliens et les Carthaginois, par un traité conclu par *Hiéron*, roi de Syracuse, avec le sénat de Carthage. *Pline* put avoir égard à cette époque célèbre de tranquillité et de bonheur, en fixant le temps précis où *Phidias* porta l'art du dessin à une perfection inconnue auparavant. C'est, sans doute, ce que voulait dire *Aristophane*, lorsqu'il assurait qu'il existait une grande relation entre cet artiste et la paix : Οπος αυτή προσῆκοι Φειδιας, paroles que la plupart des critiques n'ont pas comprises.

Parmi les disciples de *Phidias*, furent distingués *Arcamenes* d'Athènes, et *Agoraclite* de l'île de Paros. Ces deux sculpteurs parièrent à qui ferait la plus belle statue de Vénus, et prirent les Athéniens pour juges de leur travail. Les Athéniens prononcèrent en faveur d'*Alcamenes*, leur concitoyen. *Agoraclite*, mécontent de cette décision, ne voulant pas laisser sa Vénus dans Athènes, la vendit aux habitans d'une petite bourgade de l'Attique, où la plupart des voyageurs la prenaient pour un ouvrage de *Phidias*, qui, selon *Pausanias*, retouchait quelquefois les ouvrages d'*Agoraclite*, auquel il prenait le plus grand intérêt. *Pline* assure * qu'*Agoraclite*, en vendant sa statue aux habitans de cette bourgade, exigea qu'on lui donnât le nom de *Némesis*. On ne conçoit pas quelle pouvait être sa raison pour exiger ce changement de nom, qui ne pouvait tromper personne, puisque les attributs de Vénus et ceux de Némesis ne se ressemblaient d'aucune manière. On paraît douter si cette Vénus était nue ou habillée, et si quelque attribut commun aux deux déesses pouvait

* Pline, liv. XXXVI.

concourir à faire prendre l'une pour l'autre. A l'égard du premier doute, Vénus et les Grâces, dans les temps anciens, étaient représentées à demi-habillées. La Vénus de *Praxitèle*, placée long-temps après dans l'île de Cos, était drapée. Et à l'égard du second, il suffit de faire attention à ce que je dirai à l'occasion de la petite statue de Némesis, dont j'ai placé l'estampe au n.° 25 de cet ouvrage. On conviendra que l'attitude de Vénus pouvait ressembler à celle de cette statue de Némesis. Elle tenait avec son bras plié, sa draperie élevée comme pour couvrir son sein; ce qui exprimait la pudeur dans Vénus, et ce qui pouvait aussi être attribué à Némesis.

Polyclète, l'émule de *Phidias*, et qui, à l'imitation du Jupiter Olympien, sculpta dans Argos la célèbre Junon de grandeur colossale d'or et d'ivoire, partagea la célébrité de son rival de gloire. Parmi les ouvrages de ce sculpteur, je me contenterai de citer deux petites figures de bronze représentant des canéphores, c'est-à-dire ces jeunes filles chargées dans les fêtes de Cérès de porter sur leurs têtes des corbeilles d'osier remplies des offrandes consacrées à cette divinité. J'ai représenté au n.° 182, deux canéphores de terre cuite. Je pense que c'étaient deux de ces statues faites par *Polyclète*; leur style annonce une grande antiquité. En adoptant cette opinion, on jugerait qu'à l'époque où fleurissait *Phidias*, le dessin tenait encore un peu du style systématique, et qu'il ne s'approchait pas encore absolument de la nature. On y reconnaît une extrême roideur, tant sous le rapport de l'attitude générale, que sous celui de la position des pieds et de la grâce des mains. *Lysipe*, un siècle après, fit disparaître ces imperfections.

Dans le temps que *Polyclète* rendait son nom immortel par ses statues de bronze, comme *Phidias* par ses statues colossales composées d'or et d'ivoire, *Scopas* acquérait la même célébrité en exerçant son ciseau sur le marbre. Je dois d'autant moins passer sous silence ce célèbre artiste, qu'il fut probablement l'auteur de la statue connue sous le nom de Niobé. *Pline* * assure que, dans Rome, les uns

---

* Liv. XXXVI.

attribuaient la Niobé à *Scopas*, les autres à *Praxitèle*, sur l'autorité d'une épigramme grecque. Puisque du temps de Pline, les Romains n'osaient décider auquel de ces deux artistes appartenait cette statue, il est bien plus difficile de le faire aujourd'hui. Cependant, en examinant la simplicité de la draperie dont les filles de Niobé sont enveloppées, on la trouvera plus conforme avec les idées qu'on avait de l'art dans le siècle de *Scopas*, que dans celui de *Praxitèle*, qui fleurit près de cent ans après.

Cette probabilité en faveur de *Scopas*, augmente, en comparant cette statue avec une tête de plâtre de la même Niobé, conservée à Rome, et dont on a fait un grand nombre de copies. Dans la statue de marbre, les contours des paupières sont plus prononcés ; ce qui est un indice d'antiquité éloignée ; plus adoucis et plus ondoyans sur la tête de plâtre, ils produisent un effet gracieux, dont *Praxitèle* fut le père dans la sculpture. Cette différence semble annoncer qu'il existait à Rome deux statues de Niobé de maîtres différens. Dans cette supposition, il faudrait attribuer à *Praxitèle*, celle dont il ne nous reste plus que la tête de plâtre, et celle de marbre à *Scopas*.

Parmi les sculpteurs contemporains de *Phidias*, j'ai nommé *Ctelaüs* le dernier ; il sculpta, conjointement avec *Phidias* et *Polyclète*, une des trois amazones destinées pour le temple d'Ephèse. On regarde aussi comme étant de lui, une statue du musée Capitolin, connue vulgairement sous le nom du *gladiateur mourant*. Pour prouver que cette belle statue est celle d'un gladiateur, on a recours à un passage de *Pline*, qui fait allusion à un ouvrage de *Ctelaüs*, dans lequel il représenta un homme blessé à mort, avec tant de vérité, qu'on ne pouvait discerner s'il lui restait encore un souffle de vie : *In quo possit intelligi quantum restet animæ* *. Mais le mérite particulier de cet artiste, suivant le même auteur, était d'ennoblir les sujets les plus distingués : *Quod nobiles viros nobiliores fecit*. En conséquence, sans observer que les gladiateurs n'étaient pas encore connus des Grecs dans le siècle de *Ctelaüs*, il n'est pas probable qu'il se fût

---

* Pline, liv. XXXVI.

abaissé jusqu'à faire la statue d'un homme d'une profession regardée comme très-ignoble. On sait que les gladiateurs étaient ordinairement des esclaves. Si on examine les traits délicats du visage, les pieds et les mains de cette statue du Capitole, on jugera que l'homme, dont elle offre la représentation, ne fut jamais occupé de travaux manuels qui déforment les mains et les pieds.

On voit un cordon au cou de cette statue; l'homme blessé à mort tombe sur un grand bouclier et sur un cor de chasse rompu en deux endroits, et semblable à ceux que les Romains nommaient *lituus*. La ceinture de l'épée de cette statue n'annonce pas aussi qu'elle soit celle d'un gladiateur. En examinant ce cordon au cou de cette statue, et son cor de chasse, je me souviens de la statue d'un certain *Archias*, déclaré vainqueur dans les jeux olympiques. On lisait sur cette statue cette inscription : Οὔθ ὑποσαλπινγον οὔτ αναδείγματ' ἔχων, c'est-à-dire, n'étant aidé ni par un cor, ni par un cordon. Les hérauts d'armes, appelés par les Grecs Κήρυκες, portaient dans leurs fonctions un cordon attaché à leur cou; ce cordon et ce cor de chasse dont il est question dans cette inscription, m'ont fait penser que la statue dont je parle, pouvait se rapporter à un homme de cet état. *Saumaise* [1] pense que les hérauts entouraient leur cou d'un cordon, qu'ils serraient en certains momens, pour empêcher que, par l'effet de leurs efforts trop violens en sonnant du cor, quelques-unes de leurs veines ne fussent cassées. La louange donnée à *Archias* dans l'inscription dont je viens de parler, signifierait dans cette supposition, que, s'agissant dans les jeux olympiques de couronner celui des hérauts d'armes qui tirerait de son cor de chasse les sons les plus bruyans, *Archias* avait remporté le prix avec sa seule voix, sans employer un cor, et encore moins un cordeau autour de son cou.

Il s'agit à présent de montrer que la statue du Capitole est celle d'un héraut d'armes et non d'un gladiateur. On sait que vers la fin de la 96.e olympiade, l'usage introduisit en Aulide un concours entre les hérauts d'armes. Debout sur un autel à l'entrée du cirque [2],

[1] Not. ad Poll.

[2] Euseb. Chron.

chacun d'eux faisait à son tour la preuve de la force de ses poumons. Un prix était accordé au vainqueur dans ce genre d'escrime [1]. L'inscription qu'on vient de lire prouve qu'on élevait quelquefois une statue au vainqueur.

On opposerait en vain à mon sentiment, le bouclier sur lequel tombe l'homme blessé à mort. Les hérauts d'armes envoyés quelquefois par un Etat à un autre Etat pour lui déclarer la guerre, portaient ordinairement un caducée en signe de leurs fonctions; mais probablement ils n'en étaient pas moins aimés. On voit une lance dans la main gauche d'une figure nue, représentant un héraut d'armes peint sur un vase de terre cuite du musée du Collége romain; cette figure porte son caducée dans sa main droite, et sur sa tête un chapeau qui tombe sur ses épaules. Il est certain qu'en Italie, les hérauts d'armes chargés de déclarer la guerre à des peuples ennemis, portaient avec un caducée un javelot qu'ils lançaient contre le pays ennemi. Puisqu'on leur donnait des armes offensives, ils pouvaient bien avoir aussi le bouclier pour arme défensive; d'ailleurs on ne sait pas positivement quelles étaient les marques distinctives des hérauts d'armes chez les Grecs.

On demande ensuite quel usage pouvaient faire les hérauts d'armes d'un cor de chasse. Je ne dirai pas comme *Athénée*, que plusieurs peuples barbares envoyaient à leurs ennemis des joueurs d'instrumens pour les amollir [2]; mais des sons musicaux employés par les hérauts, dans les siècles anciens, semble être né l'usage d'envoyer aux ennemis des trompettes chargés des fonctions attribuées aux hérauts chez les anciens. Sur un vase de terre cuite de la bibliothèque du Vatican, on voit un jeune homme qui paraît être un héraut d'armes; il porte un casque sur sa tête, et à sa main un cor auquel est attaché un petit étendard; à la tête de plusieurs guerriers, il donne la main à une femme âgée assise sous le portique d'un temple ou d'un palais.

Il était rare que les hérauts d'armes, réputés personnes sacrées, fussent tués ou blessés par les ennemis : ce qui semble contrarier

---

[1] Pausan. lib. IV.

[2] Athen. Deipn. lib. XIV.

absolument ce que j'ai dit au sujet de la statue du Capitole. Cette observation ne détruirait pas mon opinion. Il suffit, pour l'établir invinciblement, que j'aye prouvé que les attributs de cet homme blessé ne sont pas ceux d'un gladiateur, mais d'un héraut d'armes. Cependant j'ajouterai que ce héraut pourrait être Poliphonte dont parle *Apollodore* de Biblos [1], et qui fut tué aux portes de Thèbes par les ordres de *Laïus*, roi de cette ville, ou *Antémocrite*, héraut d'armes des Athéniens, tué par les habitans de Mégare. Il était d'autant plus important pour les Athéniens de lui élever des statues, qu'ils voulaient répandre le bruit que, par cette violation du droit des gens, les Mégariens avaient encouru pour jamais la disgrâce des Dieux. On sait qu'à cet Antémocrite fut élevé un monument entre Athènes et Eleusis.

Il est difficile de décider s'il nous reste d'autres monumens de cette époque. Je ne placerai pas parmi ces monumens, comme l'a fait un littérateur anglais, l'apothéose d'Homère, conservée dans le palais Colonna. Les preuves qu'il apporte ne sauraient être admises [2]. Ce bas-relief, dont la hauteur ne surpasse pas un palme romain, aurait été sculpté dans l'intervalle de la 72.e et de la 94.e olympiade. Le raisonnement de ce littérateur repose sur ces six lettres grecques onciales ΧΡΟΝΟΣ, gravées sur ce monument, et qu'il lit ainsi : ΚΗΡΟΝΟΣ, argumentant des deux lettres onciales ΚΗ. Elles exprimaient anciennement la lettre double Χ; il les rend par *CH* en caractère latin. Cette lettre fut inventée par le poète *Simonide*, après la 72.e olympiade. Mais cette lettre doublée, et deux autres imaginées pour lors, ne furent reçues dans l'usage ordinaire que dans la 94.e olympiade, au rapport de *Pausanias*. Cette lettre double Χ, se trouvant dans le mot grec ΧΡΟΝΟΣ, inséré sur ce monument, il est donc postérieur à la 94.e olympiade.

3. Du style en même-temps beau et souverainement gracieux chez les Grecs.

Cette époque commence par les travaux de *Praxitèle*, et finit par ceux de *Lysipe*. Elle comprend les successeurs immédiats de ces deux grands artistes. L'époque précédente peut être nommée l'époque du

[1] Apollod. liv. III.

[2] Reinold. Hist. litt. gr. et lat.

style sublime ; celle dont je parle à présent, est remarquable par l'élégance et la teinte voluptueuse de ses tableaux. Ce caractère de beauté brilla éminemment sur les ouvrages de *Praxitèle* et d'*Apelles*.

La nature du gouvernement de la Grèce, qui avait concouru à inspirer aux artistes ce sentiment du sublime qui respire dans leurs ouvrages, les conduisit bientôt aux derniers raffinemens de la beauté. Ce changement accompagna celui du système politique de la Grèce ; dans la 100.e olympiade, lorsque le Thébain *Epaminondas*, plein d'une ardeur démesurée pour la gloire de sa patrie, voulut lui donner, sur la Grèce entière, la supériorité partagée auparavant par les Athéniens et les Spartiates. Athènes et Sparte, redoutant les prodigieux talens de ce général, oublièrent leurs anciennes jalousies dans la 102.e olympiade, et se réunirent pour combattre ce redoutable guerrier. Les principales cités grecques entrèrent dans cette alliance fortifiée par le roi de Perse. Cette union, assurant le repos de la Grèce entière, fut sans doute le motif qui engagea *Pline* à fixer, durant le cours de cette olympiade, les succès immortels des *Polyclès*, des *Cephixodote*, des *Leocare*, des *Hypatodote*. Parmi les ouvrages de *Leocare*, on faisait le plus grand cas d'un Ganimède, dont la base s'est conservée dans la villa Medicis ; on y lisait ces trois mots grecs en lettres onciales : ΓΑΝΥΜΗΔΗΚ ΛΕΟΧΑΡΟΥΚ ΑΘΗΝΑΙΟΥ ; ils constataient l'auteur de ce monument.

Cependant, la tranquillité de la Grèce ne fut pas de longue durée ; Sparte subjugua Athènes. *Lysandre*, amiral des Spartiates, n'accorda la paix aux Athéniens, qu'à condition qu'ils démoliraient ces longues murailles élevées par *Thémistocle*, et qui unissaient le port du Pyrée avec la ville. Ils furent encore contraints à changer la forme de leur gouvernement ; toute l'autorité fut confiée à trente Archontes. Ainsi finit la guerre du Péloponnèse, après avoir duré vingt-sept ans. *Trasybule* chassa bientôt les trente Archontes, et mérita la couronne d'olivier qui lui fut décernée comme au restaurateur de la paix et de la liberté dans sa patrie. Enfin, *Conon* lui rendit tout son ancien lustre, en remportant sur les Spartiates la victoire navale de *Cnide*, et faisant relever les murs détruits d'Athènes.

Il est probable qu'à cette époque, doit se rapporter l'observation faite par *Plutarque*, que pour faire représenter les tragédies d'Euripide, les dépenses des Athéniens surpassèrent celles auxquelles les avaient soumis la guerre du Péloponnèse. A-la-vérité, *Conon* leur avait fait présent des trésors immenses amassés par lui en Perse; cette dépense excessive n'est pas moins la preuve de la prospérité dont la paix fut accompagnée dans cette ville, la mère et la protectrice des beaux-arts.

Selon *Pline*, *Praxitèle* fleurissait durant la 104.e olympiade. J'ai déjà observé, en parlant de *Phidias*, que ce romain regardait la paix comme nécessaire à la culture des arts. Parmi un grand nombre d'ouvrages de *Praxitèle*, célébrés par les anciens écrivains en vers et en prose, on distingua son Apollon dans son extrême jeunesse, tenant un petit lézard; cette statue fit donner à ce Dieu le nom de *Sauroctonon*, tueur de lézard. Je pense que le monument rapporté par moi au n.° 40, est cette statue, ou une copie de cette statue, mais copie faite avec tant d'attention et d'exactitude, qu'elle peut conduire notre jugement sur le style de l'art au temps de *Praxitèle*.

Cette raisonnable conjecture confirme celles que j'ai avancées au sujet de la Niobé, que le style gracieux formant le principe distinctif des ouvrages de cet artiste, les traits étaient plus arrondis que ceux du siècle précédent, sur-tout ceux des sourcils. En effet, les sourcils de l'Apollon *Sauroctonon* sont moins taillés à vive arête que ceux de la Niobé; leur forme ondoyante respire la volupté. Le même genre de dessin s'aperçoit sur le Méléagre de la cour du Belvédère, pris mal-à-propos pour un Antinoüs.

Peu de temps après *Praxitèle*, *Lysipe* se rendit célèbre sur-tout par ses ouvrages de bronze. Il surpassa ses prédécesseurs dans l'imitation de la nature; ses succès dans son art ressemblent à ceux qu'on reconnaît aujourd'hui dans la médecine et dans l'histoire naturelle; ils furent le fruit de l'expérience.

Pline, en fixant à la 114.e olympiade l'époque des grands succès de *Lysipe*, se conduisant probablement comme il avait fait à l'égard de *Phidias* et de *Praxitèle*, choisit un temps où les Grecs jouissaient

d'une profonde paix. En effet, dès la première année de cette olympiade, Alexandre étant revenu dans la Babilonie, le feu de la guerre s'éteignit en même-temps dans toutes les parties de son vaste empire. Les ambassadeurs d'un grand nombre de peuples se réunirent auprès de ce prince, les uns pour le féliciter de ses victoires, les autres pour resserrer leur alliance avec lui, ou pour lui offrir des présens. Les Grecs, contraints de reconnaître la supériorité des Macédoniens, jouissaient de leur liberté sous la protection d'un guerrier dont la réputation remplissait le monde. La passion du repos et des jouissances succédait chez eux à celle de la guerre. Sparte elle-même adoucissait la rigueur de ses anciennes lois *; les doux loisirs multiplièrent les écoles de philosophie, les travaux des poètes et des artistes.

Les ouvrages de *Lysipe* n'étant pas parvenus jusqu'à nous, on ne saurait juger de la beauté de son travail que par induction. *Ménandre* fut son contemporain. On remarque constamment chez les Grecs une étroite connexion entre l'art scénique et celui du dessin; les progrès de l'un peuvent indiquer les progrès de l'autre. Les comédies de *Ménandre* sont remarquables par la douce harmonie de leur nombre, et par ce sel attique qui a passé en proverbe. Évitant les satires dures et grossières qui, dans *Aristophane*, déchiraient sans ménagement la réputation des honnêtes gens, ses comédies étaient assaisonnées d'une plaisanterie agréable, fine, délicate, sans s'écarter jamais des lois de la plus austère bienséance. L'art du dessin ayant marché sur une même ligne avec les arts de la poésie et de l'éloquence; de même que l'art de *Phidias* se rapporta aux images ardentes et sublimes d'*Eschyle*, de *Pindare* et de *Sophocle*, et que celui de *Praxitèle* brilla de ces grâces et de cette pureté qu'on admire dans *Xénophon* et dans *Platon*, on doit aussi prendre *Ménandre* pour point de comparaison avec le genre de beauté qui fit le caractère particulier de *Lysipe*.

Je dois faire mention de l'Hercule de marbre dans le palais du grand-duc de Toscane à Florence. Dans le socle de cette statue, on

---

* Arist. polit. lib. X.

lit en grec le nom de *Lysipe*. Un écrivain moderne *, peu instruit dans ce genre d'antiquité, l'a attribuée à ce sculpteur célèbre. On ne saurait douter de l'antiquité des caractères de cette inscription, puisqu'elle était sur la statue lorsqu'on la déterra à Rome sous le mont Palatin; mais l'art de faire passer sur le compte d'un auteur célèbre un ouvrage auquel on voudrait donner de la valeur, n'est pas moderne; cette statue est d'un travail médiocre : d'ailleurs, les anciens auteurs ne nous ont pas appris que *Lysipe* eût exercé son ciseau sur des statues de marbre ; tous les ouvrages dont ils parlent sont en bronze. Enfin, le marquis *Maffei* a déjà remarqué que l'insertion du nom de *Lysipe* sur le socle de cette statue, était une imposture.

Mais puisque j'ai parlé du célèbre comique *Ménandre*, je ne crois pas hors de propos de dire un mot d'une très-belle statue assise, sur le socle de laquelle on lit ce mot en grec en lettres onciales : ΠΟΣΕΙΔΙΠΠΟΣ. Elle existe dans la villa Negroni, et représente un auteur comique nommé *Posidippe*, contemporain de *Ménandre*, et dont le nom ne serait pas venu jusqu'à nous, si *Suidas* ne nous avait pas appris qu'il composa jusqu'à trente comédies. Je ne saurais dire si cette statue fut élevée à ce comique durant sa vie. Sa draperie est d'une exécution très-finie; mais on voit que les plis en ont été retranchés et adoucis dans les temps modernes. Cette statue est accompagnée d'une autre statue également assise, l'une et l'autre sont l'ouvrage de très-habiles artistes.

On doit regarder comme contemporain de *Lysipe*, le graveur *Pyrgoteles*, puisque de même que *Lysipe* et *Apelles* eurent seuls le privilége de peindre Alexandre-le-Grand, *Pyrgoteles* eut également seul celui de le graver. Il nous reste deux pierres gravées sur lesquelles on lit le nom de ce graveur célèbre; la première est un petit buste d'agathe sardonique, à-peu-près de la moitié de la grandeur de l'estampe appartenant au célèbre Philippe *Stosch*. Cette pierre gravée appartient au comte de Schoenborn. En examinant cette estampe dans la collection de *Stosch*, il s'est formé deux doutes dans mon esprit,

* Maffei, Sposiz. di antic. stat. lib. XLIX.

l'un concernant l'authenticité du nom de l'auteur, et l'autre qui regarde l'ouvrage. Mon premier doute consiste en ce que l'usage des anciens était d'écrire leurs noms sur leurs ouvrages, au génitif : on aurait donc dû, au lieu de ΠΥΡΓΟΤΕΛΗΣ, écrire ΠΥΡΓΟΤΕΛΟΥΣ; ce qui m'a fait soupçonner que ce nom était supposé par un moderne mal adroit. A l'égard de l'ouvrage même, il représente Hercule *Alexandre.* Cependant, sur cette tête, on ne voit ni la barbe, ni ce poil follet qui, dans toutes les représentations d'Alexandre, descend des tempes et garnit les joues, ni ces cheveux qui remontaient sur le front, pour ressembler à la chevelure de Jupiter, comme on le voit au musée Capitolin sur une tête d'Alexandre, que je rapporterai au n.° 175. Je pense donc qu'on a inscrit sur cette pierre gravée le nom de *Pyrgoteles*, et qu'on l'a donnée pour la tête d'Alexandre, pour en augmenter le prix, par la considération que cet artiste avait seul le droit de graver le vainqueur de Darius.

L'autre pierre gravée est un camée aussi publié par *Stosch;* il représente la tête d'un homme âgé, mais sans barbe; on lit, d'un côté, ce nom ΦΩΚΙΩΝΟΣ, et sur le bord de la poitrine, ΠΥΡΓΟΤΕΛΗΣ ΕΠΟΙΕΙ. La fraude de celui qui grava ces lettres est d'autant plus manifeste, que, dans le premier mot, le *sigma* est demi-rond, en forme de *c*, selon l'usage antique; et dans le second, le mot *Pyrgoteles* finit par un *sigma* dans la forme ordinaire des lettres grecques majeures ou onciales; d'ailleurs, l'*epsilon* est de forme ronde *c*, qui n'était pas en usage sous le règne d'Alexandre-le-Grand. Enfin, c'était chose insolite aux artistes anciens, de mettre sur leurs ouvrages leurs noms au nominatif, en y ajoutant ἐποιει : fit. Ils mettaient toujours leurs noms au génitif, en sous-entendant ce mot ouvrage. Ce nom au génitif signifiait ouvrage de *Phidias*, ouvrage de *Praxitèle.* On abrégeait.

On pourrait m'opposer le fragment d'une pierre gravée appartenant à M. *Vettori*, sur laquelle on lit ΙΝΤΟΚ ΑΛΕΞΑ ΕΠΟΙΕΙ, Quintus, fils d'Alexandre, fit. Mais cet exemple unique ne saurait détruire mon opinion, fondée non sur les ouvrages des temps obscurs, où les artistes semblaient vouloir augmenter leur célébrité en allongeant leurs inscriptions, mais sur ceux des temps les plus célèbres de la Grèce,

qui sont parvenus jusqu'à nous. D'ailleurs, par le mot ΦΩΚΙΩΝΟΣ, on voulait, sans doute, annoncer que cette pierre gravée représentait le célèbre Athénien *Phocion.* Mais Dion Chrysostôme [1] nous apprend que ce n'était pas l'usage des anciens de placer les noms des Dieux sous leurs statues : il est probable qu'ils en agissaient de même, du moins à l'égard des pierres gravées qui représentaient des personnages célèbres. On sait aussi que, dès les temps anciens, on attribua des ouvrages médiocres à de grands artistes, pour leur donner du prix. Quelques-uns des ouvrages de cette sorte passèrent chez les ignorans sous le nom de *Praxitèle.* Ainsi Phèdre [2] nous apprend qu'on vendait des ouvrages ciselés en argent, comme étant sortis du ciseau de *Myron.* Cette imposture passa dans la littérature. Les *Ptolomées*, voulant enrichir leur bibliothèque d'Alexandrie, achetèrent un grand nombre de livres qu'on supposait avoir été écrits par des auteurs illustres [3].

Du Groupe de Laocoon.

Il est fâcheux que *Pline*, en déterminant le temps où vécurent un grand nombre d'artistes, dont les ouvrages ont été dévorés par le temps, ne nous ait pas rendu ce service à l'égard d'*Agesandre*, de *Polydore* et d'*Athenodore* le Rhodien, qui sculptèrent la statue de Laocoon, regardée par cet auteur comme l'ouvrage de sculpture le plus parfait. *Maffei*, trouvant dans *Pline* le nom d'un sculpteur nommé *Athenodore*, disciple de *Polyclète*, qui fleurit durant la 87.[e] olympiade, le prit pour un des sculpteurs de Laocoon, et sans chercher d'autres preuves, assura qu'*Agésandre* et *Polydore* vivaient à cette époque. *Richardson* copia *Maffei* avec toute la bonne-foi possible. Mais, dans la vérité, tout ce qu'on sait de cet *Athenodore*, se réduit à connaître son père. Il se nommait *Agesandre*, comme l'enseigne une inscription que je vais rapporter ; elle se trouvait sur le socle de marbre gris-brun, seul reste d'une statue qui ne subsiste plus. Elle était ainsi conçue en lettres onciales : ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ. *Athenagore*, fils d'*Agesandre* le Rhodien, me fit.

---

[1] Orat. 31.

[2] Fab. lib. v.

[3] Bent. leg's diss. upon the epist. of. Phalar. pag. 13.

Ce socle fut déterré à *Porto-d'Anzio*, avec d'autres morceaux d'antiquités; mais on ne trouvera que quelques fragmens de la draperie de la statue. Le cardinal Albani la fit placer dans sa maison de campagne, où elle servit de piédestal à une statue de marbre blanc. *Athenodore* le Rhodien étant fils d'*Agesandre*, *Polydore* pouvait être son frère. Dans cette supposition, le Laocoon serait un ouvrage de famille. La figure de Laocoon, comme plus difficile que celle de ses deux enfans, fut sans doute sculptée par *Agesandre*.

Manquant de renseignemens plus exacts, pour prouver que ce superbe groupe appartient au siècle de *Lysipe*, nous pouvons nous en tenir au sentiment de *Pline*, qui ne l'eût pas préféré aux plus précieux ouvrages de sculpture et de peinture, s'il n'eût pas appartenu à un maître qui fleurissait dans le temps le plus brillant de l'art; car, dans le siècle de *Pline*, on partageait la passion que nous montrons aujourd'hui pour les ouvrages des anciens. On m'objectera peut-être un auteur allemand d'une vaste érudition *. Il assure que le Laocoon fut fait d'après l'épisode de l'Enéide, et que *Pline* en convient en rendant à ce groupe la justice qu'il mérite. Mais l'antiquité de cette statue se démontre moins par la forme des caractères de l'inscription que par la sculpture même, comparable à tout ce qui existe chez les Grecs de plus parfait en ce genre. Les têtes des deux enfans de Laocoon ressemblent par leur caractère à celles des deux lutteurs de Florence, qui ne sont autre chose que les fils de Niobé, comme on le verra au n.° 89 de cet ouvrage.

Du bas-relief de l'expiation d'Hercule.

On aurait de meilleures raisons pour rapporter au règne des empereurs romains le bas-relief représentant l'expiation d'Hercule, expliqué par le P. Edouard *Corsini*, avec autant de sagacité que d'érudition. Ce savant regarde cet ouvrage comme ayant été fait peu de temps après le règne d'Alexandre-le-Grand, et avant que Quintus Flaminius eût rendu la liberté aux Grecs assujétis par les Romains. Il eût peut-être pensé différemment en examinant le groupe lui-même. Le dialecte dorique dans lequel était écrite l'inscription placée sur ce monument,

* Lessing. Laocoon, pag. 274.

lui paraissait la preuve de son antiquité; les auteurs ont coutume de s'intéresser en faveur des ouvrages sur lesquels ils travaillèrent. Ce sentiment put agrandir aux yeux d'Edouard *Corsini*, le mérite de ce bas-relief, et le porter dans sa pensée au-delà de sa véritable valeur.

Du taureau de Farnèse.

On n'est pas mieux instruit du siècle dans lequel vécurent *Apollonius* et *Tauriscus*, sculpteurs du groupe connu sous le nom du *Taureau* Farnèse. *Pline* parle seulement de la patrie de *Tauriscus*. Il le fait naître à Tralle en Cilicie, ajoutant que ce groupe sculpté sur un seul bloc de marbre, fut porté de l'île de Rhodes dans Rome. Selon cet auteur, les artistes, en gravant ce monument, ayant joint à leurs noms ceux d'*Artémidore* leur père, et de *Ménécrate* leur maître, cette multiplicité de noms jeta de l'incertitude sur les véritables auteurs de ce bel ouvrage. On ne voit plus cette inscription aujourd'hui. Il paraît qu'elle fut gravée sur le tronc d'un arbre servant d'appui à la statue de Zéthus; cette partie du groupe a été restaurée dans les temps modernes.

Cette restauration moderne a été niée par plusieurs auteurs; il me semble qu'ils ont mal entendu Georges *Vasari*. Ce peintre nous dit dans la vie de Michel-Ange *Buonarotti*, son maître, que ce groupe est formé par un seul bloc de marbre; cela ne veut pas dire qu'il fut trouvé entier et sans défaut, comme le prétend *Maffei* *, mais seulement que, suivant le rapport de *Pline*, les artistes le sculptèrent sur un seul morceau de pierre. Ces auteurs n'ayant pas su distinguer dans ce monument ce qui est ancien de ce qui est moderne, ils en conclurent que n'étant pas digne du ciseau d'un artiste célèbre chez les Grecs, on devait l'attribuer à l'école romaine. Les restaurations faites à la manière de son temps par un artiste Milanais, nommé Baptiste *Bianchi*, sans aucune intelligence du style antique, sont dans la figure du Dircé attachée au taureau; la tête, les bras et la poitrine jusqu'à l'ombilic; la tête et les bras d'Antiope; les jambes du taureau, et les cordes au moyen desquelles Dircé est liée avec lui. Dans les statues d'Amphion et de Zéthus, le seul torse et une jambe sont

* Spieg. di stat. ant. tav. 48.

antiques. Ce qui reste d'antique sur ce groupe respire les belles formes, et justifie l'éloge fait par *Pline* des sculpteurs dont ce morceau fut l'ouvrage. La tête du jeune homme assis et épouvanté du cruel supplice de Dircé, lequel ne saurait être Licus, mari de Dircé, comme l'a cru Jacques *Gronovius* [1], ressemble aux têtes des deux enfans de Laocoon. On aperçoit encore le fini du dessin dans tous les accessoires; le panier d'osier couvert et entouré de lierre, placé à côté de Dircé, pour la désigner comme bacchante, mérite une attention particulière par la beauté de son exécution. Sur cette corbeille, on voit jetée la chlamyde d'Amphion, dont les contours des plis ne sauraient approcher davantage de la vérité.

Après la mort des successeurs immédiats de *Lysipe* et d'*Apelles*, l'art du dessin commença à décliner chez les Grecs vers la 120.e olympiade. *Pline* ajoute qu'il reprit quelque lustre entre la 145.e et la 155.e olympiade, comme on le verra dans la suite.

4. De l'art du dessin cultivé par les Grecs, après la mort d'Alexandre-le-Grand. Première décadence de l'art.

Après la mort d'Alexandre-le-Grand, la Grèce se trouvait dans l'état le plus déplorable, appauvrie et dévastée par les exactions, suites des guerres perpétuelles. *Demetrius* Poliorcete, un des successeurs de ce prince, s'étant rendu maître d'Athènes, avait imposé aux Athéniens des conditions si dures, que leur état ressemblait à la servitude. Les arts languissaient au milieu de l'avilissement général de la nation; mais ils reprirent de la vigueur lorsque les rois Séleucides les appelèrent dans la Syrie, siége de leur empire; les artistes qui s'établirent à la cour de ces princes rivalisèrent de talens avec leurs émules restés dans la Grèce. On distingua à cette époque *Hermocle* le Rhodien, qui sculpta la statue de Combabus, jeune homme célèbre par sa beauté [2].

L'Égypte devenait en même-temps le réfuge des hommes les plus recommandables de la Grèce, reçus avec magnificence dans Alexandrie par le roi Ptolomée *Soter*. *Apelles* lui-même se retira auprès de ce prince.

[1] Thes. ant. Gr. t. 1.

[2] Lucian. de Dea Syr. cap. 26.

Au règne des premiers Ptolomées, on peut rapporter plusieurs têtes et plusieurs autres fragmens précieux, sculptés ou gravés sur de la pierre basalte avec beaucoup de perfection. Il n'est point probable que ce marbre, et en particulier celui de couleur verte, qu'on tirait de l'Egypte, eût été apporté dans la Grèce pour y être mis en œuvre. Parmi ces têtes de basalte sculptées à la manière grecque, on en distingue deux, une de basalte noir appartenant à M. Winckelmann, et l'autre de basalte vert appartenant au chevalier de Breteuil, ambassadeur de Malte à Rome. Ces deux têtes paraissent sculptées par le même artiste, et d'un style conforme au temps dont je parle. On ne saurait croire que ces deux têtes eussent été travaillées sous les empereurs romains, quoiqu'ils fussent les maîtres de tirer de l'Egypte tous les marbres qui leur convenaient. Pour s'en convaincre, il suffit d'examiner les oreilles de la tête de basalte verdâtre, fendues à la manière des pancrasiastes : on sait que sous les empereurs on n'érigeait plus de statues aux vainqueurs dans les jeux olympiques.

Il est probable que celle des deux têtes dont les oreilles sont fendues à la manière des pancrasiastes, fit anciennement partie d'une statue. Ce pouvait être celle d'un athlète d'Alexandrie, vainqueur aux jeux de la Grèce, et auquel ses compatriotes avaient érigé un monument public *. Cet athlète n'était pas un de ceux qui donnaient leur nom à l'olympiade dans laquelle ils avaient été couronnés, parce que cet honneur n'était jamais accordé aux pancrasiastes, mais aux seuls vainqueurs à la course des chars. Quatre habitans d'Alexandrie remportèrent ce prix sous le règne des premiers Ptolomées. Ce furent *Périgène* dans la 116.e olympiade, *Ammonius* dans la 130.e, *Demetrius* dans la 137.e, et *Erate* dans la 141.e Mais les oreilles fendues étant un signe distinctif des pancrasiastes, comme on le verra dans la suite, cette tête ne saurait appartenir à aucun de ces quatre vainqueurs. Dans la 135.e olympiade, l'athlète Cléostène d'Alexandrie obtint le prix dans les jeux olympiques, et l'athlète Phedime de la même cité remporta cet honneur à la lutte du Pancrase. On pourrait donc supposer

* Plutarch. Apoph.

que la tête à oreilles fendues présenterait un de ces deux athlètes. L'empereur Claude fit transporter d'Egypte à Rome un grand nombre d'anciens monumens de marbre et de porphyre; cette statue put faire partie de ce transport.

A l'égard de la tête de basalte appartenant à M. Winckelmann, ses oreilles sont ordinaires; elle fit peut-être partie d'une statue érigée par les habitans d'Alexandrie, à un des quatre vainqueurs dont je viens de parler.

Parmi les monumens de cette époque, on ne saurait refuser une place honorable à une tête de marbre vert conservée dans la villa Albani. C'est une tête de femme; elle semble, par la précision de ses paupières, appartenir à un siècle plus reculé. A sa grande beauté, on la prendrait pour l'image de quelque divinité; mais n'ayant sur la tête ni diadême, ni bandelette, on ne saurait former que des conjectures. C'est peut-être le portrait d'Antinoë ou de Bérénice, reines d'Egypte, célèbres par leur beauté. A ces têtes, il faut joindre un superbe torse de basalte noirâtre de la villa Mattei, qui, à ce que je crois, fut sculpté en Egypte et non en Grèce.

Avant de revenir d'Egypte en Grèce, je dois prévenir mes lecteurs que c'est par erreur qu'on regarde comme les statues des rois d'Egypte qui portèrent le nom de *Ptolomée*, celles qui sont connues sous ce nom. On le leur donna à cause de quelque ressemblance dans l'arrangement des cheveux avec les médailles de ces princes. Le plus précieux de ces monumens est une tête de bronze de la villa Albani.

B. L'art fleurit de nouveau dans la Grèce.

Peu de temps après l'époque où l'art des Grecs fut transporté en Syrie et en Egypte, une alliance conclue entre plusieurs villes grecques durant la 124.e olympiade, ramenait la liberté dans son antique patrie. Cette alliance peu connue fut la base de la ligue célèbre des Achéens, à laquelle s'opposèrent en vain les Etoliens et les Spartiates. Ce fut dans cette circonstance que s'immortalisèrent *Aratus* et *Philopemen*. Cette guerre fut d'autant plus fatale aux beaux-arts, que des deux côtés on brûlait les temples et on brisait les antiques statues. Enfin, les Etoliens, vaincus par les Achéens, eurent recours aux Romains, qui mirent pour la première fois le pied dans la Grèce. Les Achéens,

de leur côté, appelèrent les Macédoniens à leur secours. Mais les Romains, mieux informés des affaires de la Grèce, lorsque *Philopemen* eut vaincu les Etoliens, abandonnèrent ceux qui les avaient appelés à leur aide, passèrent du côté des Achéens, prirent Corinthe, et défirent les Macédoniens.

Cette victoire fut suivie d'un traité de paix, dans lequel le roi de Macédoine cédait aux Romains toutes les villes qui lui étaient soumises dans la Grèce. Alors le consul romain Quintus *Flaminius*, assistant aux jeux isthmiques célébrés à Corinthe, déclara libres tous les peuples grecs. Cette époque fut une des plus célèbres de l'histoire de l'art dans cette nation; elle concourait avec la 145.ᵉ olympiade, cent quatre-vingt-quatorze ans avant l'ère chrétienne. Paul *Emile* confirma l'ordonnance rendue par Quintus *Flaminius*. Les beaux-arts reparurent alors dans la Grèce avec tout leur éclat. *Pline* en fait mention, plaçant cet événement, sans doute par erreur de copiste, à la 105.ᵉ olympiade, durant laquelle les Romains rentrèrent en ennemis dans la Grèce, comme on le verra bientôt.

Durant cette époque entre la 145.ᵉ et la 155.ᵉ olympiade, fleurirent *Callistrate*, *Athénée*, *Polycle* et *Métrodore*, qui fut en même-temps peintre et philosophe. On attribue généralement à *Polyclète*, la belle statue d'un hermaphrodite, conservée dans la villa Borghèse. Il paraît que, dans la même temps, vivait l'Athénien *Apollonius*, fils de Nestor, sculpteur de la statue d'Hercule, dont il nous reste le torse de la cour du Belvédère, aujourd'hui à Paris au musée Napoléon. On peut juger que cet ouvrage est de ce sculpteur, par la dernière lettre de son nom gravée avec un omega majuscule Ω. Cette lettre majuscule n'était pas employée dans les siècles antérieurs, on se servait de l'omega minuscule ω.

C. Mais une seconde décadence l'éclipse bientôt.

Les Grecs ne surent pas long-temps conserver leur liberté; leur conduite éveilla les soupçons des Romains. Paul *Emile* ayant vaincu *Persée*, dernier roi de Macédoine, et le Sénat de Rome ayant réduit ce royaume en province romaine, envoya dans le Péloponnèse durant la 156.ᵉ olympiade, une armée sous les ordres de Lucius *Mummius*; les Grecs furent vaincus sous Corinthe, capitale de la ligue achéenne.

Les vainqueurs ruinèrent cette ville dans le temps même que *Scipion* détruisait Carthage [1].

Mummius fit transporter à Rome un grand nombre de monumens des arts chez les Grecs. Les Romains en firent tant de cas, que pour s'en procurer une plus grande quantité, ils ne cessèrent de spolier les villes grecques. Ainsi Marcus *Scaurus* étant édile, prenant occasion de quelques dettes contractées par les habitans de Sicione envers le trésor public romain, fit enlever de cette ville toutes les peintures des temples et des édifices publics; il en décora un théâtre provisoire élevé par ses ordres dans Rome, pour y célébrer des jeux publics durant sa magistrature. On ne connaissait pas encore l'art d'enlever les peintures de dessus un mur; on porta à Rome [2] les murs avec les peintures. Les édiles *Musena* et *Varron* renouvelèrent les mêmes violences dans Sparte. Les villes grecques livrées à la discrétion, ou plutôt à l'indiscrétion des Romains, abandonnèrent leur ancien usage d'élever des monumens publics. Les artistes ne trouvant plus d'ouvrage, abandonnaient leur patrie les uns après les autres, pour exercer leurs talens où l'on pouvait avoir besoin d'eux; ce n'était ni en Lydie, ni en Egypte. *Ptolomée*, surnommé *Phycon* ou le ventru, septième roi de ce pays, s'était emparé du trône au préjudice de la veuve et du fils de son frère. Un ambassadeur romain ménagea un accommodement. On convint que Ptolomée épouserait Cléopâtre, veuve de son frère, dont le fils était déclaré héritier de la couronne. Mais la nuit même du mariage, Ptolomée assassina son neveu dans les bras de sa mère; cet événement excita une sédition dans Alexandrie; le roi la noya dans des flots de sang; les habitans se réfugiant par millions dans les pays étrangers, laissèrent Alexandrie presque déserte. Cet événement arriva durant la 158.ᵉ olympiade [3].

A l'égard de la Lydie, le dernier protecteur des beaux-arts dans cette contrée, fut *Antiochus* le Séleucide, quatrième de ce nom, fils

---

[1] Pline, liv. XXXIII.
[2] Pline, liv. XXXV.
[2] Athen. Deipn. lib. VI.

d'Antiochus-le-Grand. Ce prince admettait les grands artistes dans sa société particulière. Mais après la victoire remportée par les Romains sur Antiochus-le-Grand auprès de Magnésie dans la 157.e olympiade, Rome s'empara de toutes les provinces possédées par les Séleucides dans l'Asie-Mineure et dans la Phrygie; le mont Taurus devint la borne de leur empire, démembré et appauvri. Les beaux-arts l'abandonnèrent; ils furent accueillis par les rois de Bithynie et de Pergame. La ville de Sicione, pour témoigner à *Eumène*, roi de Pergame, sa reconnaissance de cette protection généreuse, lui érigea dans ses murs une statue colossale.

Enfin, après la mort d'*Attale*, roi de Pergame, qui institua le Sénat romain pour son héritier, et après les dévastations commises par *Sylla* dans Athènes, qui, non content de démolir le port du Pyrée, et tous les édifices destinés à la marine, transporta dans Rome les colonnes du temple de Jupiter Olympien, la lumière des arts s'éteignit dans la Grèce; et l'on ne dut plus se flatter de le voir renaître de leurs cendres, lorsqu'Athènes, ayant pris le parti de Marc-Antoine durant les guerres civiles de Rome, fut privée par Auguste de tous ses anciens priviléges.

Appien[1] nous a fait une triste peinture de l'état où se trouvait alors la Grèce : Athènes sans murailles, Corynthe détruite de fond en comble, Thèbes dans la désolation, Sparte sans habitans; les trois plus célèbres temples, celui d'Apollon de Delphes, celui d'Esculape d'Epidaure, et celui de Jupiter en Aulide, avaient été pillés par *Sylla*. La Grande-Grèce languissait dans un état aussi déplorable. De toutes les cités florissantes répandues dans cette belle contrée, Brindes et Tarente conservaient seules quelque éclat; la Sicile entière n'offrait qu'un monceau de ruines, au lieu de ces villes riches et populeuses dont la prospérité excitait la jalousie des nations de l'Europe et de l'Asie[2].

Des premiers temps de l'art à Rome.

Alors Rome devint l'asile de l'art des Grecs; leurs artistes y furent reçus avec magnificence; les sciences même, cultivées auparavant

---

[1] Bell. civ. lib. V.

[2] Strab. lib. VI.

dans les villes grecques, illustrèrent les Romains. Rome prit la place d'Athènes. Parmi les sculpteurs grecs qui exercèrent leurs talens à Rome durant les dernières années de la république, on distingua *Pasytèle*, venu de la Grande-Grèce. Il sculpta en argent le célèbre acteur *Roscius*, dans cette comédie où sa nourrice trouva un serpent entortillé autour de son berceau. Ce *Pasytèle* fut confondu avec *Praxitèle* par plusieurs écrivains modernes; cette erreur les conduisit à assurer que les Romains accordèrent tous les droits de citoyen romain à *Praxitèle*, dont le nom, durant sa vie, ne fut assurément pas connu à Rome. Cette grossière méprise a été insérée dans une édition de *Pline* [1], où l'on trouve le nom d'un de ces sculpteurs, au lieu de celui de l'autre.

Deux autres sculpteurs, *Arcésilaüs* et *Evandre*, fleurissaient dans le même temps à Rome. *Arcésilaüs* fut l'ami du splendide *Lucullus*. *Pline* [2] rapporte qu'on faisait un si grand cas des ouvrages de ces deux sculpteurs, que leurs esquisses en argile se vendaient plus chers que les statues de marbre ou de bronze faites par d'autres artistes leurs contemporains. *Arcésilaüs* sculpta pour Jules-César une statue de Vénus, qui fut enlevée et payée sans qu'on lui donnât le temps d'y mettre la dernière main. Quant à *Evandre*, né à Athènes, et amené à Alexandrie par Marc-Antoine, il fut conduit à Rome par Auguste avec d'autres prisonniers de guerre. *Pline* rapporte [3] que son premier ouvrage dans la capitale du monde, fut une tête qui manquait à la statue de Diane, autrefois sculptée par *Thimotée*, contemporain de *Scopas*, et placée dans le temple d'Apollon sur le mont Palatin.

Je ne saurais assurer si le peintre *Timomaque* et le graveur *Théacre*, vivaient dans le même temps; mais cela est au moins très-probable. *Timomaque* était de Bizance. Les tableaux d'Ajax et de Médée furent achetés par Jules-César aux prix de quatre-vingts talens. Nous avons de *Théacre* une superbe pierre gravée, conservée dans

---

[1] Liv. XXXIII.

[2] Liv. XXXV.

[3] Liv. XXXVI.

le cabinet du grand-duc de Toscane; elle représente Hercule et sa maîtresse Iole. Sa valeur n'est pas inférieure à celle de deux autres pierres gravées; la première, expliquée dans la collection de Philippe *Stosch*, représente un Faune tenant une guirlande; j'ai rapporté la seconde qui représente Achille, au n.° 126.

Tous les arts languissaient étrangement dans la Grèce; cependant le feu divin qui embrâsa tant d'artistes célèbres, n'était pas entièrement éteint, l'amour de la patrie y retenait plusieurs hommes précieux par leurs talens. Tel fut au temps du grand Pompée, *Zopire* ciseleur en argent, auquel on pourrait attribuer un superbe vase du palais Corsini, dont je parlerai au n.° 151. Ce vase ayant été découvert dans les décombres de l'antique *Porto-Anzio*, on doit présumer qu'il ne fut pas fait à Rome, mais apporté de la Grèce en Italie, et enfoui par quelque accident à Porto-Anzio.

Parmi les monumens de sculpture grecque faits à Rome quelques années avant la chute de la république, il faut compter d'abord deux rois prisonniers. Ils sont de marbre gris-brun. Achetés par le pape Clément XI, on les plaça au Capitole de l'un et de l'autre côté de la Rome triomphante. Il faut compter ensuite la statue de Pompée existante dans le palais Spada; les deux premières statues représentent deux rois d'une partie de la Thrace. *Florus* rapporte qu'ils furent vaincus par Marcus-Licinius *Lucullus*, père de Lucullus, célèbre par ses richesses et sa somptuosité. Les Romains accusant ces deux princes de perfidie, leur firent couper les mains, et, pour perpétuer leur vengeance, érigèrent ces deux statues; l'une a les bras coupés jusqu'au coude; il ne manque à l'autre que les deux mains coupées au-dessus du poignet. On voyait ainsi avec les mains coupées plusieurs statues de prisonniers de guerre sur le mausolée d'Ozimandre, roi d'Egypte, et dans la ville de Saïde, vingt statues colossales de bois *. La chlamyde des statues de ces deux rois placés au Capitole, est ornée de franges, nouée sur l'épaule gauche, et disposée avec tant d'habileté en plis grands et dégagés, que ces statues, considérées comme des

* Marb. oxon. p. I, tab. 24.

monumens de l'histoire de ce temps, donnent une grande idée du luxe romain. Sur aucune autre statue de cette époque, on n'aperçoit avec autant de vérité ces plis convexes et concaves qui traversaient les chlamydes et ces autres plis qui demeuraient sur les draps des anciens, lorsqu'on les avait mis plusieurs fois en presse, pour empêcher qu'ils ne se déformassent. On voit des plis semblables sur le manteau d'une femme, conservé à Oxfort en Angleterre.

Toutes les fois que j'ai examiné les statues de Pompée, ma surprise a toujours été la même, de ce qu'on sculpta ce Romain nu, à la réserve de la chlamyde. Les Grecs représentèrent ainsi les anciens héros. Les Romains représentèrent de même leurs empereurs déifiés; mais il me semble que ce costume ne convenait pas à la modération d'un citoyen romain. Il me paraît inconcevable qu'il eût été ainsi adulé après sa mort, lorsque son parti était presque entièrement exterminé. Je pense que cette statue est l'unique chez les Romains, d'un particulier représenté nu, à l'exemple des anciens demi-dieux chez les Grecs. *Pline* favorise cette opinion, lorsqu'il dit que l'usage des Grecs fut de sculpter des statues nues; mais que chez les Romains on représentait les guerriers armés de toutes pièces. *Græca res est nihil velare, at contra, Romana ac militaris, Thoracas addere* [1].

On m'objectera deux statues nues sur lesquelles on croit trouver le portrait de deux illustres citoyens romains. L'une, autrefois dans la villa Montalte à Rome, se trouve aujourd'hui dans la galerie de Versailles. Elle représente un homme déchaussé du pied gauche, et qui attache un soulier à son pied droit : on croit qu'elle représente l'illustre dictateur Quintus Cincinnatus [2]. L'autre, conservée dans le palais Grimani à Venise, passe pour l'image de Marcus Agrippa. Mais quelle preuve trouvons-nous pour assurer que la première de ces statues est celle de Cincinnatus ? Un soc de charrue, me répondra-t-on. Il est sculpté sur le socle, et convient parfaitement au sujet, puisque les députés du Sénat romain trouvèrent Cincinnatus occupé à labourer

---

[1] Liv. XXXIV.

[2] Maffei raccolt. Dissert. tav. 70.

son mince héritage, lorsqu'ils lui présentèrent les marques de la dignité suprême. Cette objection est spécieuse, et rien de plus.

En conséquence des maximes que j'ai établies dans ma préface, et même des observations de *Pline*, au lieu d'attribuer cette statue à un citoyen romain, je croirais plutôt qu'elle représente un ancien héros grec, Jason, peut-être, et avec d'autant plus de probabilité, qu'on raconte de lui que durant sa tendre jeunesse, chassé de sa patrie par son père, son oncle Pelias, qui ne le connaissait pas, l'engagea d'assister avec plusieurs de ses voisins à un sacrifice solennel célébré en l'honneur de Neptune, et que les envoyés de Pelias le trouvèrent labourant ses champs [1]. On ajoute que ce prince, pour ne pas arriver trop tard, ne se donna pas le temps d'attacher un soulier à son pied gauche, et vint au temple un pied chaussé et l'autre nu. Je n'ajouterai pas, pour fortifier mon opinion, qu'un ancien oracle avait averti Pelias de se défier d'un homme qui se présenterait devant lui à moitié chaussé, Μονοκρεπίς. Si ma remarque ne suffisait pas pour prouver que la statue de Versailles ne représente pas Cincinnatus, j'ajouterais que l'Anthologie parle d'une statue du poète Anacréon, sculptée avec un seul soulier, pour signifier que, s'étant enivré un jour, il avait oublié de mettre l'autre soulier [2].

Je ne répondrai pas à *Maffei*, qui regarde cette statue comme celle d'un citoyen romain, non à cause du soc de charrue, mais par rapport aux souliers placés dans les pieds de l'individu qui y est représenté. Il est aisé de juger que cette faible raison n'est apportée que pour se conformer à l'opinion vulgaire dont il est difficile d'indiquer l'origine.

A l'égard de la seconde statue conservée à Venise, je n'ai pas eu occasion de l'examiner. Si j'avais cette occasion, je confronterais, d'abord, la tête du prétendu Agrippa, avec les portraits qui nous restent de lui; j'observerais ensuite si la tête appartient véritablement à la statue.

Puisqu'il s'agit de statues apocryphes, ou du moins à l'occasion

---

[1] Apollod. Bibl. lib. I.

[2] Liv. IV.

desquelles on n'est pas assuré de l'homme qu'elles représentent, je me souviens d'un de ces monumens regardé comme érigé à Caïus Marius, et qui existe au musée du Capitole. Je n'en parlerais pas si, dans une collection nouvelle des monumens de ce musée, il n'était de nouveau annoncé comme le portrait de ce Romain célèbre. Un critique moderne, dans un commentaire sur les portraits des hommes illustres de Fulvio Corsini, a déjà observé que cette statue n'offrait aucune particularité sur laquelle on pût se fonder pour assurer qu'elle était celle de Marius. Nous n'avons de lui ni médailles, ni statues pour former des objets de comparaison; tout ce que nous savons de sa figure se réduit à l'air austère que lui donnent *Cicéron* et *Plutarque*. Il est probable que la dénomination de Caïus Marius, donnée à deux têtes de marbre conservées dans le palais Barberini et la villa Negroni Ludovici, et à une statue de la villa Negroni, est une feinte pour donner du prix à ces monumens. Il en est de même de la statue du Capitole.

L'art des Grecs transporté à Rome, comme je l'ai dit auparavant, retint son ancien systême en changeant de relations; il devait à la liberté ses progrès les plus merveilleux. Ce fut l'opulence qui dirigea ses efforts dans la suite. Les oppresseurs de la liberté de la Grèce encouragèrent tous les talens des Grecs; Jules-César s'en montra constamment le protecteur, et légua ce goût à ses successeurs et aux hommes les plus importans de son empire. Avant de parvenir au pouvoir suprême, César avait rassemblé une grande quantité de pierres gravées, de tableaux et de figures de bronze et de marbre. Il employa les artistes les plus célèbres, durant son second consulat, à la décoration des superbes édifices qu'il faisait élever à Rome. César faisait alors construire cette magnifique place connue sous le nom de *forum Cœsaris;* et lorsqu'il fut revêtu de la dictature perpétuelle, non-seulement il employa des sommes immenses à l'embellissement de Rome, mais sa magnificence s'étendit aux villes d'Italie, de la Celtique, de l'Espagne, de la Grèce et de l'Asie-Mineure.

Auguste suivit les traces de Jules-César; non-seulement il restaura tous les temples, mais il fit conduire à Rome, à frais immenses, un

nombre infini de statues. On les plaça dans tous les monumens publics. Auguste ayant construit un *forum*, à l'exemple de César, l'orna de statues représentant, sous la forme de triomphateurs, les personnages romains qui avaient rendu les plus grands services à leur patrie.

Parmi tous ces monumens, nous n'avons conservé que deux statues d'Auguste, non suspectes. L'une placée au Capitole, avec un bec de navire à ses pieds, pour faire allusion à la victoire navale d'Actium, représente cet empereur dans le printemps de son âge, couvert d'une cuirasse; usage observé dans les statues érigées aux guerriers romains, dans le temps de la République. La seconde appartient au marquis *Rondinini*; sa tête n'a jamais été détachée du buste. Elle représente Auguste dans un âge plus avancé. La figure est nue, à la manière héroïque. On représenta assez constamment ainsi tous les empereurs romains, ses successeurs, sans doute pour annoncer leur déification. Cette déification fut imaginée par Auguste; elle multiplia les statues, et, suivant l'observation de l'empereur Julien, elle environna ces princes d'un caractère sacré qui augmentait la vénération due à leurs personnes destinées à devenir divines.

Je ne regarde pas comme des monumens du siècle d'Auguste, trois statues regardées comme représentant Cléopâtre, reine d'Egypte, à cause d'un bracelet dont son bras gauche est entouré, et qui ressemble à un serpent. On pourrait ajouter à cette preuve l'observation faite qu'après sa mort *, elle fut trouvée la main droite appuyée sur sa tête. C'est la situation de ce même bras sur deux de ces statues. L'une se trouve à l'entrée de la cour du Belvédère; la seconde dans la villa Médicis; la troisième, autrefois dans le palais Odescalchi, est conservée aujourd'hui à Aranjuez, avec les autres monumens antiques de ce palais. Ces trois statues sont représentées couchées, leur tête appuyée sur leur main gauche; on les prendrait pour des nymphes destinées à orner des fontaines. La statue de la villa Médicis n'a d'antique que le torse. De même que la ressemblance des bracelets de

---

* Galen. ad Pison. de Theriaca, c. 8.

ces statues avec des serpens, les fit passer pour des représentations de Cléopâtre, morte des suites de la morsure d'un aspic. Ainsi, un autre critique [1], prenant pour un serpent un arc placé à côté d'une autre statue du collége romain, l'attribua aussi à cette princesse. Cette statue est une Diane de bronze nue de la ceinture en haut. La déesse s'appuie sur une de ses nymphes.

Mais on ne peut douter que cette époque n'ait mis au jour plusieurs des pierres gravées sur lesquelles on voit le nom de *Dioscoride*. Il n'est pas aussi sûr que les autres soient de cet artiste. On sait qu'il avait gravé la tête d'Auguste, dont ce prince se servait pour sceller ses lettres; usage qui devint général sous ses successeurs. Une autre tête d'Auguste, avec le nom de *Dioscoride*, appartenait à la maison *Massimi* à Rome [2]; mais ayant voulu l'entourer d'or, elle se rompit en trois morceaux; on y voyait un peu de barbe au menton et aux joues d'Auguste. Cette particularité, que les autres têtes de ce prince ne partageaient pas, faisait peut-être allusion à la malheureuse défaite de trois légions commandées par *Varus*, dans les forêts de la Germanie. On sait qu'Auguste, affligé à l'excès de cet événement, laissa croître sa barbe en signe de sa douleur [3]. On voit aussi un peu de barbe sur le portrait de l'empereur Othon, dans la villa Albani, quoique ce fut alors l'usage de se faire raser. Cependant *Suétone* observe que Caligula laissait croître sa barbe.

On doit placer parmi les plus belles pierres gravées de *Dioscoride*, une superbe cornaline du prince de Piombino. Le nom de l'artiste et la perfection du monument ne laissent aucun doute à ce sujet. Il paraît qu'un autre graveur, nommé *Solon*, fleurissait à la même époque. Parmi ses meilleurs ouvrages, on distingue une pierre gravée, sur laquelle se trouve l'image d'une bacchante; elle est expliquée dans la collection de *Stosch*.

Pour porter un jugement exact de l'art chez les Romains, vers le

Des peintures antiques faites

[1] Patin. imp. rom. num. p. 23.
[2] Stosch, pier. grav. pl. 25.
[3] Sueton. Aug.

à Rome à la même époque.

temps de César, et dans les siècles suivans, il convient de distinguer les monumens publics, des travaux ordonnés par les particuliers, et d'observer que la peinture ne se maintint pas aussi long-temps dans son ancien éclat que la sculpture. L'art de la peinture n'était guère exercé à Rome que par des affranchis. On voit au musée du Capitole, un grand tableau connu sous le nom de *Tabula Anziana ;* il représente César entouré de ses amis, parmi lesquels se trouve un affranchi qui exerçait l'art de la peinture [1]. Un peintre affranchi de Néron, avait peint sur un portique de la ville d'Anzio, des gladiateurs dans tous les genres de combats auxquels ils se destinaient. Des hommes d'une condition approchante de celle de l'esclavage, ayant peint les palais et les maisons de plaisance des Romains, il n'est pas surprenant que dans les ruines d'Herculanum et de Pompéia, on découvre des peintures communément d'une valeur médiocre. *Pétrone* n'attribue pas à d'autres causes la décadence de la peinture ; il observe que de son temps cet art ne conservait aucun vestige de son ancienne perfection. En effet, toutes les anciennes peintures romaines parvenues jusqu'à nous, sont d'un mérite très-commun entre ces anciennes peintures. On peut considérer ce qui nous reste du sépulcre de *Nason ,* peint du temps d'Auguste *;* ces restes consistent dans un Œdipe ayant le sphinx devant lui. Ces objets sont dessinés grossièrement et sans coloris ; s'ils ne forment pas la preuve complète de la décadence de la peinture chez les Romains, ils la font du moins fortement soupçonner.

Chez les Grecs, au contraire, la peinture était exercée par des hommes qui jouissaient de tous les droits de cité ; ils ne dédaignaient pas d'employer leurs pinceaux à peindre des tombeaux. *Pausanias* [2] nous parle d'un sépulcre orné par *Nicias ,* un des plus célèbres peintres de son temps. Qu'auraient dit les *Apelles ,* s'ils avaient su que leur art devait être uniquement exercé un jour dans Rome par des hommes d'une basse condition , ordinairement étrangers à une éducation libérale.

---

[1] Vulp. tab. Ant. illust. n. 17.

[2] Liv. VII.

Pline fournit une autre preuve de la décadence de la peinture dès le règne d'Auguste, en observant qu'un peintre de son temps nommé *Ludius*, employa le premier, à l'ornement intérieur des maisons, des paysages et des objets dont la variété plaisait aux yeux, des portiques, des forêts, des marines. Ce qui prouve qu'avant le siècle de *Pline*, les peintres ne connaissaient d'autre manière d'embellir les maisons, que par des représentations de la vie humaine; de sorte qu'à l'imitation des poètes, ils préférèrent des images souvent phantastiques, et tout au plus propres à cultiver l'esprit et la mémoire, aux représentations variées de la nature animée, dont l'aspect frappait agréablement les yeux, mais qui n'avait aucune relation avec l'histoire. Je crois inutile d'ajouter qu'un critique moderne [1] a mal entendu *Pline*, en lui faisant dire que *Ludius* fut le premier à peindre sur les murs des maisons. Cette peinture était connue des Grecs, et on la pratiquait à Rome plusieurs siècles avant ce peintre.

Auguste, après avoir d'abord accablé du poids de son indignation, les Athéniens qui s'étaient trouvés entraînés par les circonstances dans le parti de Marc-Antoine, revenant peu-à-peu sur ses pas, traita les Grecs avec assez de douceur. Il leur laissa même les priviléges dont ils n'avaient pas été formellement dépouillés. Tibère ne changea rien à cette conduite d'Auguste; mais Caligula ne partagea pas cette modération.

Voulant enlever Pauline, femme de Memmius Régulus, il envoya le mari dans la Grèce, avec ordre de faire transporter à Rome tous les monumens précieux qui restaient dans cette contrée; il vint sur les bords du Tibre, dans cette circonstance, une si grande quantité de statues, que cet empereur les fit placer jusque dans ses maisons de campagne. Le Jupiter Olympien, érigé en Elide par *Phidias*, allait suivre le sort commun; les architectes d'Athènes persuadèrent à Memmius que cette statue, composée d'or et d'ivoire, tomberait par lambeaux si on l'ôtait de sa place; Memmius l'y laissa [2] : il paraît que le coup de foudre dont cette statue inimitable avait été frappée

---

[1] Berkel. not. in Steph. de urb.

[2] Joseph. ant. Jud. lib. XIX.

sous le règne de César, au rapport d'*Eusèbe*, ne l'avait pas détériorée, puisque Caligula voulait l'avoir à Rome; ce n'était pas l'amour des arts qui inspirait cette violence à ce prince abruti, mais une avidité féroce, puisque dans le temps qu'il dépouillait la Grèce de ses richesses les plus précieuses, poussé par une basse envie, il faisait briser les statues érigées par Auguste dans le champ de Mars, aux personnages de Rome les plus célèbres [1].

Un des plus magnifiques ouvrages de cette époque, est conservé dans la villa Ludovici; c'est un groupe de plusieurs figures, dont les deux principales sont au-dessus de la grandeur naturelle. On pense qu'il fut sculpté sous l'empereur Claude, et qu'il représente le sénateur romain Petus et sa femme Aria. Petus fut un des complices de la conjuration tramée contre Claude par Scribonianus. On voit sur la poitrine d'Aria des marques qui paraissent des gouttes de sang. *Pline* le jeune rapporte que, s'étant percé le sein avec un poignard, au moment de rendre l'ame, elle présenta ce poignard sanglant à son mari, en assurant qu'il ne lui avait fait aucun mal. *Tacite* ajoute que Petus, insensible aux exhortations de sa femme moribonde, se laissa condamner à s'ouvrir les veines. *Maffei* [2], regardant ce groupe comme un monument historique, et en même-temps écartant l'opinion commune, a recours à l'histoire de Mithridate, dernier roi de Pont. Il prétend que l'artiste a voulu désigner l'action tragique d'un eunuque de ce prince, nommé Ménophile; le roi l'ayant chargé de la garde de sa fille Direttina, le château étant emporté par les Romains, il la tua pour empêcher qu'elle ne tombât en esclavage, et se tua ensuite lui-même. Cette interprétation ne saurait être adoptée; il suffit de regarder sur ce groupe la figure de l'homme, pour se convaincre que ce n'est pas celle d'un eunuque. En considérant que sous le règne de Claude, les arts avaient déjà perdu quelque chose de leur ancienne perfection, je pencherais plutôt à regarder ce morceau d'antiquité, à l'exemple de Jacques *Gronovius*, comme voulant transmettre à la postérité l'aventure tragique de Macareus, fils d'Eole, lequel ayant

---

[1] Sueton. Caligul.

[2] Racc. di stat. tav. 60.

secrétement épousé Canaée sa propre sœur, cette femme fut contrainte par son père de se tuer et de tuer son mari.

Néron fut encore plus avide que Caligula des trésors de la Grèce, *Pausanias* [1] assure qu'il fit enlever cinq cents statues de bronze du seul temple d'Apollon, à Delphes. Celui qui fait attention que ce temple avait déjà été dix fois pillé dans les temps précédens, se fera une idée des richesses qu'il devait rassembler. Malgré toutes ces pertes, il restait encore assez de statues dans cet édifice antique, au temps de *Pausanias* et d'*Adrien*, pour orner plusieurs temples.

Il est probable que parmi les monumens transportés à Rome sous le règne de Néron, se trouvaient l'Apollon du Belvédère, aujourd'hui au musée Napoléon, et le prétendu gladiateur de la villa Borghèse. L'une et l'autre de ces statues furent déterrées dans les ruines de l'ancienne ville d'Anzio, où Néron était né, et qu'il embellit durant tout le cours de sa vie. A l'égard du silence de *Pline*, au sujet de ces monumens, *Bianchini* [2] observe que cet écrivain n'a parlé ni de la statue de Pallas sculptée par *Avodices*, ni de l'Hercule de *Lysipe*, toutes deux transportées à Rome par les ordres de Néron; la première d'Aléa en Arcadie, et la seconde d'Alisia dans l'Acarnanie [3].

A l'égard du gladiateur de la villa Borghèse, si on se décide par la forme des caractères avec lesquels est écrit sur le piédestal de cette statue le nom du sculpteur *Agasias* d'Ephèse, on la regarderait comme la plus ancienne de toutes celles sur lesquelles on voit le nom d'un artiste grec. A l'exactitude des traits de la physionomie, on reconnaît que l'artiste a voulu faire le portrait d'un individu; mais cet individu ne saurait être un gladiateur. L'attitude des gens de cette profession n'était pas de porter la tête haute, le regard en l'air; d'ailleurs, si on fait attention à son bras gauche, on y verra le cuir auquel était lié son bouclier. La position de son bras n'est pas en avant, pour parer le coup que lui porte un ennemi; mais élevée,

---

[1] Liv. x.
[2] De Lapid. Antiq.
[3] Strab. lib. x.

pour se précautionner contre une flèche qui lui vient d'en haut. Je penserais plutôt que cette statue fut élevée à un guerrier, qui s'était signalé à l'assaut de quelque ville.

A cette époque, le mauvais goût s'établit à Rome de faire dorer les statues des plus grands maîtres; Néron avait fait dorer la statue d'Alexandre-le-Grand, sculptée par *Lysipe*. Cet abus parvint au point qu'on fit dorer des statues de marbre. On trouve des restes de cette étrange folie sur une tête d'Apollon, conservée au musée Capitolin, et sur un fragment d'une autre tête du même Dieu, sculptée avec beaucoup de perfection; elle appartient au sculpteur Barthélemi *Cavaceppi*.

On peut juger de l'art du dessin sous Domitien, par les ornemens du temple de Minerve, construit par les ordres de ce prince et par l'arc de triomphe érigé par le sénat Romain à l'empereur Tite. Deux monumens moins considérables, sont deux trophées placés au Capitole; ils sont connus sous le nom de trophées de Marius. Cependant on ne saurait douter que Domitien ne les ait fait élever; on lisait sur une inscription placée sur leur base dans l'endroit où on les voyait avant qu'ils fussent au Capitole, qu'un affranchi de Domitien dont le nom est effacé, les avait érigés à la gloire de ce prince. Il est probable que ce fut à l'issue de la guerre contre les Daces; *Xiphilin* rapporte dans son abrégé de l'histoire de Dion *Cassius*, que les avantages remportés durant ces hostilités par les généraux de Domitien, contre le roi des Daces Décébale, avaient tellement flatté cet empereur, que tous les grands de Rome, pour lui faire bassement leur cour, lui élevaient à l'envi des statues d'or et d'argent, de bronze et de marbre.

La beauté particulière de la sculpture de ces trophées et les ornemens exquis qui l'accompagnent, annoncent que dans ce siècle cet art était cultivé avec un grand succès. Je ne crois pas devoir discuter les raisons que donne *Fabretti*, pour prouver que ces trophées sont de Marius. J'observerai seulement qu'il est inconstestable que dans tous les trophées élevés à Rome, on mettait avec les armes romaines celles des peuples barbares, contre lesquels les légions romaines avaient combattu. Cela seul devait mettre en garde *Fabretti* contre

l'argument qu'il tire de ces armes barbares, pour prouver que ces trophées sont ceux de Marius. Des armes à l'usage des peuples barbares sont mêlées avec les armes romaines, sur la base de la colonne Trajane. Il paraît qu'à cet égard on laissait une grande latitude aux artistes, afin que la variété de leur composition en augmentât la grâce et le prix. Sur ces trophées, le sculpteur s'est contenté de donner aux boucliers une forme étrangère, et à l'égard de leurs ornemens, ils ressemblent à ceux dont on entourait les boucliers votifs, destinés à être appendus dans les temples. On remarque même sur les armes destinées à désigner celles des peuples barbares, des figures de loups, non moins comptés que les aigles parmi les enseignes de la milice romaine. Tous les casques sont à la grecque, c'est-à-dire, à la romaine, et la forme des épées ne s'éloigne pas de celle en usage chez les Grecs. Je n'ai pas le projet d'atténuer l'érudition de *Fabretti;* mais lorsque pour prouver que ce monument se rapporte aux trophées remportés par Marius sur les Cimbres, il cite les armes des peuples vaincus par cet illustre Romain, cette erreur n'est pas moindre que celle dans laquelle il tombe, en prenant pour antiques une tête moderne placée sur la prétendue *Dacia Capta*[1], sculptée au Capitole sur la base de la statue de Rome triomphante, et des bas-reliefs de stuc servant d'ornement au mur du palais Santa-Croce[2].

Avec plus de vraisemblance, d'autres critiques, en s'appuyant sur le local dans lequel ce monument avait d'abord été placé, prétendaient qu'il pouvait avoir été érigé à Auguste. C'était un château d'eau dans lequel était réunie l'eau du canal appelé *Acqua Julia,* conduite à Rome par Marcus *Agrippa,* dans un magnifique aqueduc. Il était naturel qu'un monument aussi utile, élevé sous le règne de cet empereur, fût décoré de ses trophées militaires. Mais si on fait attention que cet aqueduc fut restauré par les ordres de *Domitien,* on reviendra aisément à l'attribuer à ce dernier empereur, d'autant mieux que la sculpture de ce monument ressemble parfaitement à d'autres fragmens

---

[1] Fabret, pag. 105.

[2] *Ibid*, pag. 106.

de trophées découverts à Castel-Gandolphe dans la villa Barberina, où fut autrefois bâtie une maison de plaisance de ce prince.

Abandonnant cette discussion, j'observerai que l'art du dessin, cultivé par les Grecs, se conserva à Rome jusqu'au siècle de Trajan, d'Adrien et des Antonins. Les artistes, encouragés par ces princes jaloux de maintenir la gloire de l'empire romain dans toute sa splendeur, firent des efforts assez heureux pour parvenir à la célébrité. Cependant, par la nature versatile des choses humaines, l'art commençait à sentir la décadence; et si les sculpteurs et les graveurs de ces siècles n'égalèrent pas les *Praxitèle*, les *Phidias*, les *Lysipe*, par la pureté du dessin, ils ne leur furent inférieurs ni par l'élégance, ni par le fini de leurs ouvrages.

Sous Trajan. Trajan surpassa tous ses prédécesseurs par le nombre et l'importance des édifices construits par ses ordres. Un vaste champ s'ouvrit, sous son règne, aux artistes; ils eurent tous les moyens de faire preuve de leurs talens. *Dion* remarque le pont jeté par cet empereur sur le Danube, comme l'effort le plus hardi de l'industrie humaine. Il eût pu remarquer aussi l'arc de Trajan, érigé à Ancone, dont le fondement est d'un seul bloc de marbre de vingt-six palmes un tiers de longueur, de dix-sept et demi de largeur, et de treize de hauteur. La colonne élevée par cet empereur dans Rome, s'est conservée entière au milieu des ruines dont Rome est remplie. Sa construction fut confiée à l'architecte *Apollidore*, qui immortalisa son nom par ce monument. On aplanit pour l'élever une colline de cent quarante pieds de hauteur. La place qui l'entourait était ornée de portiques garnis de bronze.

Sous Adrien. Sous Adrien, successeur de Trajan, les arts conservèrent leur majesté; ce prince les cultivait lui-même. Aurelius *Victor* assure qu'on le comparait à *Polyclète* et à *Euphranor*; ce qui pouvait sentir un peu la flatterie. Il fit élever des statues à presque tous ses amis morts ou vivans. Sa passion pour les beaux-arts l'avait engagé à rendre à la Grèce entière la jouissance de sa liberté. Non content de ce bienfait, voulant restituer aux villes grecques l'équivalent des monumens dont ses prédécesseurs les avaient dépouillés, il leur fit remettre de grandes

sommes pour payer les travaux des artistes. Par ses ordres fut achevé, dans Athènes, le temple de Jupiter Olympien, commencé pendant la vie de *Pisistrate*, et qui, depuis sept cents ans, restait imparfait. Le temple élevé par lui à Cizique, fut compté pour une des sept merveilles du monde. Sa maison de plaisance tiburtine, bâtie sur l'emplacement où l'on voit aujourd'hui Tivoli, réunissait, dans sa vaste enceinte, tous les genres de beauté qui l'avaient frappé dans ses longs voyages. On sait que, pendant dix-huit ans, il avait parcouru successivement toutes les provinces de l'empire, élevant par-tout des monumens dont on voit encore les restes avec admiration. Ce fut pour se reposer de ces travaux, qu'il construisit sa retraite de Libur, où, dans la société de ses amis, le maître du monde oubliait les soucis du trône; ces ouvrages, attirant dans les environs de Rome les artistes les plus habiles, répandaient l'abondance et le bonheur, sans laisser après eux les regrets et la désolation, semés dans la Grèce par les Caligula et les Néron, lorsqu'au lieu de commander de nouveaux chefs-d'œuvre, ils dépouillaient les villes de ceux qui en faisaient l'ornement. Toutes les statues de la maison de plaisance d'Adrien furent sculptées sur le lieu même. Ce fait est prouvé par toutes celles qu'on y a déterrées, dont quelques-unes sont à Rome, et les autres furent transportées ailleurs.

Le temple de Jupiter Olympien d'Athènes ayant été conduit à sa perfection, Adrien y fit placer un grand nombre de statues d'or et d'ivoire, parmi lesquelles on distinguait celle de ce Dieu.

En réfléchissant sur les sentimens religieux d'Adrien et sur sa bienfaisance envers la Grèce, on ne partagera pas l'opinion du cardinal Furietti, au sujet de la célèbre mosaïque des colombes possédée par lui, et achetée après sa mort par le pape Clément XIII, pour en faire présent au musée Capitolin. Ce prélat regardait ce monument comme celui dont *Pline* fit honneur à un artiste nommé *Sosos*, qui le destina à paver un temple de Pergame *. Pour prouver l'identité de ce monument avec celui dont parle *Pline*, il observait qu'il fut découvert

---

* Pline, liv. XXXVI.

dans la maison de plaisance d'Adrien, enchâssé dans des bandes de marbre au centre d'un pavé de peu de valeur. Il en concluait que n'ayant pas été fait pour la place dans laquelle on l'avait trouvé, il devait être regardé comme transporté d'ailleurs.

Jamais Adrien ne dépouilla aucun temple; d'ailleurs, il devait être très-difficile de transporter de Pergame à Tibur, une mosaïque composée d'une multitude presque innombrable de pièces de rapport excessivement petites. Enfin, en supposant cette mosaïque transportée de la Natolie en Italie, il faudrait qu'on eût apporté en même-temps les arabesques et les autres ornemens dont cette mosaïque était entourée : mais des fragmens d'ornemens de la même nature, et d'une perfection égale, se trouvent encâdrés dans des bandes d'albâtre faisant partie d'une petite table dans la villa Albani; d'autres fragmens de la même nature, trouvés au même endroit, furent donnés par le cardinal Albani au duc de Saxe. Comment croire que tous ces objets furent transportés de Pergame à Tivoli?

On a trouvé dans les décombres de Pompéia, deux mosaïques, dont la perfection et la beauté ne le cèdent pas à la mosaïque des colombes. Elles étaient enchâssées dans une bordure d'albâtre oriental, au centre d'un pavé assez grossièrement travaillé dans deux chambres d'une maison hors des murs de la ville. On y lisait cette inscription grecque majuscule : ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔΗΣ ΣΑΜΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ : Je suis l'ouvrage de Dioscoride le Samien. Faudrait-il croire que ce pavé fut enlevé dans une ville d'Asie, pour augmenter le prix que le cardinal Furietti voulait donner à la mosaïque des colombes? Il est probable que la maison dans laquelle on trouva ces deux mosaïques, appartenait à l'empereur Claude, qui put faire venir *Dioscoride* de la Grèce, si cet artiste n'exerçait pas son art à Rome, où il trouvait bien plus d'ouvrage que la Grèce n'aurait pu lui en fournir.

On voit au musée Capitolin, à côté de cette mosaïque, deux centaures de marbre gris-brun, découverts dans la même maison de plaisance d'Adrien; ils sont l'ouvrage d'*Aristeas* et de *Papias,* natif d'Aphrodise dans l'île de Chypre. Ces deux monumens furent probablement sculptés dans le même temps que la mosaïque des colombes était rassemblée.

Il paraît que le sculpteur *Zénon*, fils d'*Attinus*, était du même pays qu'*Aristeas* et *Papias*. J'ai lu son nom écrit sur les bords de la toge d'une statue sénatoriale conservée dans la villa Ludovici. Il était en ces termes : ΖΗΝΩΝ ΑΤΤΙΝ ΑΦΡΟΔΙ ΣΙΕΥΕ ΕΠΟΙΕΙ. Un autre *Zénon*, qui vivait dans le même temps à Rome, était natif d'une cité d'Asie appelée Stophis, si on en juge par une inscription métrique qu'on peut lire dans la villa Négroni, gravée sur un hermès dont la tête n'existe plus. Elle fut érigée par ce sculpteur sur le tombeau de son fils, dont le nom était semblable au sien. Je n'ai pu déchiffrer que le commencement de cette inscription, le reste est entièrement corrode.

ΠΑΤΡΙΣ ΕΜΟΙ ΖΗΝΩ
ΝΙ ΜΑΚΑΡΤΑΤΗ ΣΤΑΦΙΚΑ
ΣΙΑΣ ΠΟΛΛΑΔΕ......
ΕΜΑΙΣΙ ΤΕΧΝΑΙΣΙ ΔΙΕΛΟ.....
ΚΑΙ ΤΕΥΞΑΣ ΖΗΝΩΝΙ ΜΕ
ΠΡΟΤΕΘΝΗΚΟΤΙ ΠΑΙΔΙ
ΤΥΜΒΟΝ ΚΑΙ ΣΤΗΛΗΝ
ΕΙΚΟΝΑ ΣΑΥΤΟΣ ΕΓΛΥΨΑ
ΑΙΣΙΝ ΕΜΑΙΣ ΠΑΛΑΜΑΙΣΙ
ΤΕΧΝΑΣ ΖΑΜΕΝΟΣ ΚΛΥΤΟΝ
ΕΡΓΟΝ.......

Cette ville de Staphis est entièrement inconnue, à moins que cette parole raccourcie *Sta*, qu'on voit sur une médaille d'Antiochus Epiphane, ne soit le nom de cette cité plutôt que celui de Staphilites, qui est une épithète de Bacchus.

Marc-Aurèle ne protégea pas moins les beaux-arts qu'Adrien. Ce prince avait été élevé par *Diognete*, non moins distingué par son goût pour les beaux-arts, que par ses talens littéraires. Depuis long-temps les sophistes et les rhéteurs, gens sans goût et infatués seulement de leur vaine science, multipliaient des sophismes pour prouver que tout ce qu'ils n'enseignaient pas dans leurs écoles, était indigne de l'attention des hommes et de la protection des gouvernemens. Favorisés

Sous les Antonins. Dernière époque des beaux-arts.

par les Antonins, ils employaient le don de la parole souvent dangéreux, à reléguer les peintres, les architectes, les sculpteurs, aux rangs subalternes des artisans. *Lucien*, comme *Socrate*, avait été élevé par un habile sculpteur; ne se sentant aucune disposition pour cet art, il cassa, dit-on, la première pierre qu'on mit dans ses mains; abandonnant bientôt la sculpture, son goût l'entraîna d'abord dans la profession d'avocat, et ensuite à l'étude de la philosophie et de l'éloquence. Voulant prouver la supériorité de la littérature sur les beaux-arts, il publia un songe dans lequel il supposait que l'érudition l'appelant à elle, l'arrachait à son premier état. Dans cet ouvrage, l'érudition lui disait : Je t'apprendrai tout ce que l'antiquité renferme de plus remarquable; j'ornerai ton ame des vestiges les plus estimables; je ferai marcher la Renommée devant toi; je la ferai vivre à jamais dans la mémoire des hommes : considère ce qu'*Eschyne* et *Démosthènes* sont devenus par mon moyen ! *Socrate*, qui avait d'abord suivi les drapeaux de la sculpture marivale, ne m'eut pas plutôt connue qu'il l'abandonna pour moi, et la gloire de son nom retentira dans tous les siècles. Abandonnerais-tu l'espoir d'une aussi brillante destinée, pour suivre une pauvre artisane qui, le ciseau et le marteau à la main, ne saurait offrir que de vains instrumens, et qui, forcée de travailler pour vivre, passe les jours à polir un marbre, au lieu de polir son ame ? Cette invective pleine de sel, avait fait une telle impression, que les jeunes gens regardaient comme indigne d'eux, l'art dans lequel les *Phidias* et les *Praxitèle* ne s'immortalisèrent pas moins que les *Aristote* et les *Sophocle*. Marc-Aurèle, pour arrêter les effets de cette impression funeste, fit élever un grand nombre de statues aux Romains qui s'étaient distingués sous son règne et sous celui d'Antonin-le-pieux, son père adoptif. Parmi ces statues, on distingua celle de Vindex, tué durant la guerre contre les Marcomans.

On peut regarder ce règne comme la dernière époque de l'art du dessin chez les Romains. Le buste de l'empereur Commode, conservé au musée Capitolin, fut fait durant sa jeunesse. Peu de portraits lui sont comparables par leur belle exécution; on excepte cependant le travail des cheveux qui, ayant été exécuté presque avec la seule lavière,

ne présente pas cette légèreté, cette mollesse qu'on admire dans les cheveux sculptés pendant le siècle précédent. Ce même défaut se trouve sur les plus belles têtes des Antonins, et particulièrement sur les célèbres têtes de Marc-Aurèle et de Lucius Vérus, de grandeur colossale, conservées dans la villa Borghèse.

Cette observation suffit pour découvrir l'ignorance de celui qui le premier donna pour l'effigie de Commode, la statue d'Hercule de la cour du Belvédère [1], digne des siècles les plus florissans de l'art, et dont les cheveux, sur-tout, sont d'une finesse de travail à laquelle celle d'aucune autre statue d'Hercule ne saurait être comparée.

On sait que Commode affectait de se comparer à Hercule. Ses médailles le représentent avec la tête couverte d'une peau de lion et une barbe plus courte que dans ses autres portraits; cette ressemblance avec Hercule a fait supposer que cette statue d'Hercule était celle de Commode, d'autant mieux qu'elle porte sur son bras gauche un petit enfant. *Hérodien* [2] observe qu'un des amusemens des riches Romains à cette époque, était d'avoir auprès d'eux un enfant à peine sorti du berceau, qu'ils couvraient d'or et de pierreries, et auquel ils en substituaient un autre à mesure qu'il avançait en âge. Celui de Commode était connu sous le nom de *Philocommode*. Ce prince efféminé le faisait coucher dans son lit, et le portait souvent dans ses bras comme une poupée. Il fut la cause de sa mort tragique. Commode avait un jour écrit sur ses tablettes, le nom de plusieurs personnes qu'il voulait livrer à la mort pour s'emparer de leurs biens. S'étant ensuite endormi avant d'entrer dans le bain, l'enfant, en se jouant avec les tablettes, les porta à Martia, maîtresse de l'empereur. Cette femme aperçut son nom parmi ceux des Romains dont le prince avait conjuré la mort. Voulant le prévenir, elle lui présenta un breuvage empoisonné. Commode s'assoupit, s'éveilla, vomit beaucoup, on craignit qu'il ne rejetât le poison; et Narcisse, un de ses affranchis, fut chargé de l'étrangler.

---

[1] Maffei, raccolt. di stat. tav. 5.

[2] Liv. I, ch. 53.

Mais ce n'est pas Philocommode qu'on voit dans les bras de cette statue. Je ne pense pas aussi, malgré l'opinion de plusieurs antiquaires [1], que ce soit Illas ou plutôt Hylas; ce n'était plus un enfant lorsqu'Hercule en fit connaissance, et l'emmena avec lui lorsqu'il marcha avec les Argonautes à la conquête de la Toison-d'Or. Les poètes rapportent que, durant ce voyage, les nymphes l'enlevèrent lorsqu'il puisait de l'eau dans une fontaine, et qu'Hercule fut inconsolable de sa perte. Cet événement a été gravé sur un monument d'un travail antique existant au palais Albani; il a été peint sur un tableau découvert à Herculanum, et sculpté en relief sur un vase de sacrifice servant d'ornement au temple de Jupiter tonnant, au pied du Capitole.

Je regarde cet enfant comme représentant Ajax, fils de Télamon. Les mythologues racontent que la naissance de cet enfant fut prédite à son père par Hercule, et que ce demi-dieu lui donna le nom d'Ajax avant sa naissance, parce qu'il regarda comme un bon augure l'apparition d'un aigle, lorsqu'il faisait des vœux en faveur de cet enfant qui n'était pas encore né [2]. Ajax étant né, ajoutent d'anciens écrivains [3], Hercule l'enveloppa de sa peau de lion, et l'élevant vers le ciel, il le présenta à Jupiter, et se chargea ensuite de son éducation.

Cette statue ayant été regardée comme celle de Commode, et conséquemment comme faite dans un temps où la décadence des arts commençait à se faire sentir, des antiquaires peu exercés à la critique, loin d'être frappés de sa beauté, ont prétendu qu'elle était la preuve de la différence entre l'école romaine et l'école grecque [4]; ils auraient parlé différemment s'ils avaient su que l'ouvrage était grec.

Sous Septime Sévère.

A cette époque, la rapidité avec laquelle l'art du dessin perdit son ancienne élégance, est clairement attestée par les monumens publics élevés sous le règne de Septime Sévère, et en particulier par la

---

[1] Venuti num. Alb. Vatic. tab. 118. Levaillant, num. mus. de Camps, p. 63.
[2] Pind. Isthm. od 6.
[3] Philostr. Heroid.
[4] Ficoron. Rom.

sculpture des deux arcs de triomphe érigés en l'honneur de ce prince. La différence dans l'exécution entre ces deux ouvrages et ceux construits sous l'empire de Marc-Aurèle, frappe les yeux les moins exercés. Le moment précis de la grande décadence de l'art est donc parfaitement connu; mais il n'est pas aussi aisé d'assigner les causes fâcheuses d'un changement aussi subit; on ne saurait l'attribuer, sans doute, au défaut d'ouvrage qui réduisit les artistes sublimes à l'inaction. La grande quantité de têtes, de bustes, et même de statues entières ou brisées qui nous restent de cet empereur, prouvent le contraire. On sait, d'ailleurs, que l'adulation des Romains avait élevé de toutes parts des monumens publiés à Fulvius *Plautianus*, préfet du prétoire, et premier ministre de ce prince : il faut donc chercher d'autres causes de cette prompte décadence; mais c'est une entreprise assez difficile, et peut-être d'un succès impossible.

En rapprochant les événemens anciens aux événemens modernes, on peut se faire quelque idée des circonstances qui purent amener cette catastrophe. Ne vit-on pas, dans le seizième siècle, la perfection de l'art de la peinture diminuer subitement à Rome, après la mort de Raphaël *Sansio?* Si on considère la disproportion des talens de Jules Romain, avec ceux de Raphaël son maître, sur-tout sous le rapport de l'étude de la nature, du jet des draperies et de l'intelligence du clair-obscur, on jugera que, dans certaines circonstances, les beaux-arts éprouvent des révolutions subites dont il est difficile d'expliquer les raisons; on comprendra comment cet événement put arriver entre le règne des Antonins et celui de Septime Sévère.

A l'égard de l'arc de Septime Sévère, dont la mauvaise ordonnance frappe tous les yeux, on peut aisément supposer que ce défaut trop marqué tient à des causes particulières : probablement ceux qui furent chargés de la direction de ce monument, par ignorance, par avarice, ou pour obéir à des affections particulières, choisirent des sculpteurs sans talens, au lieu de plus habiles qu'ils auraient pu trouver. C'est ainsi que le pape Eugène, voulant placer aux principales entrées de la Basilique de Saint-Pierre de Rome, des portes

de bronze travaillées en relief, à l'imitation des célèbres portes du baptistère de Saint-Jean, à Florence, sculptées par Laurent *Ghiberti*, au lieu d'employer cet artiste, fit venir de Florence Antoine *Filarete* et *Simon*, frère du sculpteur *Donato*, lesquels, après douze ans de travail, laissèrent un monument barbare et grossier, en comparaison de l'ouvrage immortel de Laurent *Ghiberti*. Ce n'est pas le seul exemple d'une pareille erreur. Qui ne croirait trouver dans la statue érigée au Capitole, à Léon X, le père des beaux-arts, un modèle assuré pour juger, avec connaissance de cause, de l'état florissant dans lequel se trouvait alors la sculpture ? Et qui pourrait n'être pas persuadé que cette statue fut l'ouvrage du plus célèbre sculpteur de ce siècle ? C'est cependant tout le contraire. Le monument est au-dessous du médiocre. L'artiste qui le sculpta était de Sicile; son nom obscur ne mérite pas d'être cité dans cet ouvrage.

Au surplus, depuis cette époque, quelques monumens furent élevés dignes des beaux siècles de la Grèce. Il n'entre pas dans mon plan de les comparer avec les deux arcs de triomphe érigés en l'honneur de Septime Sévère, et de concilier cette contradiction apparente. Si ces monumens ne consistaient qu'en de simples portraits, comme sont les têtes de Caracalla, conservées à la Farnesine, au muséum du Capitole, et dans la villa Albani, cette conciliation ne serait pas difficile, parce que les talens suffisans pour faire avec soin des portraits ressemblans, ne sont pas comparables à ceux dont un sculpteur doit être pourvu, pour réussir dans des ouvrages d'une exécution plus compliquée; mais il nous reste de ces siècles des statues d'un travail admirable. Telle est celle de l'empereur Papienus, conservée dans la villa Albani; à la réserve d'une main qui lui manqua, peu de monumens antiques ont éprouvé moins d'altération. Il paraît que cette statue fut sculptée sous le règne de Sévère. Elle est cependant comparable aux monumens les plus précieux de ce genre, sculptés sous les premiers empereurs romains. Il faut en conclure que, malgré la décadence générale de l'art sous le règne de Septime Sévère, il restait encore des artistes d'un grand talent, mais qu'ils ne furent pas employés

par ce prince, pour des raisons qui tenaient peut-être aux passions de ceux dont il était environné.

D'ailleurs, en convenant de la décadence de l'art, il ne s'ensuit pas, comme plusieurs antiquaires l'ont prétendu, qu'il fût entièrement tombé [1] sous le règne de l'empereur Gallien, et qu'on eût cessé tout-à-fait de connaître la sculpture. Cette assertion de quelques écrivains modernes [2], dénuée de preuves, est démentie par un buste de cet empereur, parfaitement conservé dans la villa Albani.

D'un singe conservé au Capitole, sur le socle duquel on lit le nom de deux sculpteurs grecs.

Aux observations que j'ai faites sur l'époque de la décadence de l'art du dessin dans Rome, je dois joindre quelques réflexions relatives à une figure grossièrement sculptée sur du basalte. C'est un singe assis avec ses griffes de devant posées sur ses cuisses. On voit cette figure au Capitole, dans la cour des conservateurs. Sa tête manque. On lit cette inscription sur le socle de la statue : ΦΙΔΙΑΣ ΚΑΙ ΑΜΜΟΝΙΟΣ, ΦΙΔΙΟΥ ΕΠΟΙΟΥΝ, *Phidias et Ammonios, fils de Phidias, me sculptèrent.*

Cette inscription, que Thomas *Reinesius* [3] nous assure avoir vu expliquée dans des livres qui lui tombèrent dans les mains, sans nous indiquer quels étaient ces livres, a été observée jusqu'ici par très-peu de personnes. Tous ceux qui se sont occupés à examiner la manière dont on formait les caractères grecs sur les pierres gravées, reconnaîtront cette inscription pour antique. Mais comment admettre pour antique, un monument indigne des beaux temps du dessin, non-seulement sous le rapport du travail, mais même sous celui de ce qui en est l'objet? Pour ne pas recourir à l'expédient d'imaginer que quelqu'un s'est amusé à faire graver cette inscription, je propose une conjecture.

Diodore rapporte que, dans les temps anciens, une colonie grecque s'établit en Afrique; que ceux qui la composaient se conformèrent

---

[1] Spence's Polymet.

[2] Conf. ficoron. oss. sopra il Diar. ital. del Montfauc. p. 14.

[3] Inscr. class. n. 62.

aux coutumes du pays dans lequel ils s'étaient établis, jusqu'à rendre un culte divin aux singes; et que pour cela ceux dont cette peuplade se composait furent appelés *Pithecusæ*, de Πιθηκὸς, singe. *Diodore* ajoute * que ces Grecs furent découverts dans la suite par Eumaros, général d'Agatocle, roi de Sicile, lequel, durant une guerre contre le Sénat de Carthage, ayant pénétré dans l'intérieur de l'Afrique, détruisit une ville habitée par eux. Dans cette supposition, on pourrait penser que ce singe eût été sculpté, chez les Pithécusains, par deux artistes grecs, nommés *Phidias* et *Ammonios*, dans un temps où l'art du dessin était dans l'enfance, et que dans la suite un objet aussi éloigné du culte et des coutumes de la Grèce, eût été transporté ailleurs pour la rareté du fait. Ce transport n'eut pas lieu du temps d'Agatocle, qui vivait durant l'olympiade célébrée immédiatement après la mort d'Alexandre-le-Grand. On peut en juger par la forme des caractères grecs qui sont plus modernes. Le sigma ne s'écrivait pas encore alors sur les inscriptions dans la forme mi-ronde du *c* latin. Ce monument fut sans doute transféré, d'abord, dans la Grèce, ensuite à Rome, sous les empereurs romains. On reconnaît cette dernière époque par une inscription placée de l'autre côté du socle, de laquelle il ne reste plus que ces paroles *VII Cos.* Le reste a été corrodé par le temps.

De l'art du dessin sous les empereurs de Constantinople.

J'ai suivi les variations de l'art du dessin dans leur transport de la Grèce à Rome jusqu'à leur décadence. Arrivé au terme que je m'étais proposé dans cette seconde section, je m'arrête, quoique je n'ignore pas que l'empire romain ayant été transféré des bords du Tibre à ceux du Bosphore de Thrace, cet événement rendît quelque vigueur aux beaux-arts, en rapprochant le gouvernement des pays qui avaient été leur berceau. Le feu du génie dut se rallumer, lorsqu'on fut à portée d'admirer les chefs-d'œuvre restés dans la Grèce, et dont quelques-uns furent apportés à Constantinople. Parmi ces chefs-d'œuvre se trouvaient le Jupiter Olympien de *Phidias*, la Vénus de Gnide,

* Liv. XX.

sculptée par *Praxitèle*, une Junon colossale de bronze, travaillée par *Lysipe*, en même temps que sa célèbre statue qui représentait l'Occasion. On pouvait aussi confronter ces ouvrages avec ceux des temps du plus ancien style, parmi lesquels on distinguait une Pallas, sculptée par *Dipene* et *Scillide*, deux des plus anciens artistes de l'école de Sicione *.

On sait aussi que les premiers empereurs romains qui fixèrent leur séjour à Constantinople, jusqu'aux successeurs de Théodose, firent élever un grand nombre de monumens de bronze et de marbre, dont la mémoire se conserva non-seulement dans les livres, mais dont quelques-uns sont parvenus jusqu'à nous, comme les deux colonnes sur lesquelles, à l'exemple de celle de Trajan, on sculpta dans Constantinople les gestes d'Arcadius, successeur de Théodose. Il est incontestable que les beaux-arts n'étaient pas étrangers à Constantinople, lorsque les peuples barbares dévastaient Rome et l'Italie. Il paraît même que, sous le règne de l'empereur Justin, les Grecs conservaient encore cette finesse de tact et cette élégance de dessin qui avaient distingué leurs ancêtres. On le prouve par un recueil de miniatures conservé dans la bibliothèque vaticane, au n.° 699, publié par *Montfaucon*, sans avoir copié les figures. Dans ce recueil, parmi d'autres peintures de prix, on voit deux femmes qui dansent au pied du trône du roi David; la tête de chacune d'elles est environnée par un voile, et l'élégance de ces figures semble annoncer qu'elles furent l'ouvrage des siècles durant lesquels la peinture fut le plus en honneur chez les Grecs. Sous les figures, on lit ce mot grec : Ορχεσις, la danse.

Je pourrais faire mention d'un plus grand nombre de monumens de ce siècle; mais, d'un côté, je passerais les bornes que je me suis prescrites; et de l'autre, j'entraînerais mes lecteurs dans des détails dont le développement contribuerait assez peu aux connaissances essentielles de l'art, qui fait le sujet de mes recherches. Ces derniers

---

* Cedren. hist.

ouvrages, dont quelques-uns méritent l'attention des gens instruits, ressemblent à l'Odyssée. *Longin* compare *Homère*, dans cet ouvrage, au coucher du soleil, qui jette dans les airs les traits les plus éclatans de lumière, quoiqu'il soit sur-le-point d'éteindre ses feux dans les eaux de l'Océan; ainsi, les littérateurs et les artistes du bas empire, sans égaler les talens de leurs prédécesseurs, ne sont cependant pas sans mérite.



MONUMENS INÉDITS DE L'ANTIQUITÉ.

PREMIÈRE PARTIE.

De la Mythologie sacrée.

SECTION PREMIERE.

DES DIVINITÉS EN GÉNÉRAL.

CHAPITRE PREMIER.

DES DÉITÉS AILÉES.

N.° 1. L'ESSENCE de la divinité étant abstraite, immatérielle, et hors de la portée de notre intelligence bornée, ne saurait s'approprier aux idées humaines que sous des formes symboliques. Les théologiens du paganisme, philosophes ou poètes, obligés de revêtir l'être incréé de ces formes symboliques, combinant ces emblêmes avec l'ignorance des peuples auxquels ils les présentaient, choisirent pour type principal la figure humaine. Orphée, un des plus anciens instituteurs de la théogonie grecque, cherchant la meilleure allégorie pour rendre compte de la manière dont les hommes pouvaient communiquer avec la divinité, feignit que Jupiter était Androgine.

Ζεύς ἄρσεν γενετο, Ζεύς * Αμβροτος επλετο νύμφη.

* Ap. Euseb. Præp. Evang. lib. III, p. 61.

Presque tous les anciens partagèrent cette manière de penser avec Orphée, non-seulement à l'égard de Jupiter, mais aussi à l'égard des autres divinités. Ils les nommèrent souvent Αρσενοθηλεῖς, appartenans aux deux sexes.

Continuant à exprimer des idées métaphysiques par des images sensibles, les mythologues, pour peindre à l'imagination une intelligence infiniment supérieure à l'ame humaine, eurent recours à des comparaisons tirées, tantôt de la force ou de la vélocité de certains animaux, tantôt de certaines opérations de la nature. Réunissant simultanément toutes les impressions de force, d'agilité et de puissance pour exprimer la nature divine, ils voulaient aussi enseigner aux hommes que cette force, cette puissance se répandaient avec une inappréciable vîtesse sur la nature entière.

En conséquence de cette ingénieuse allégorie, les anciens donnaient des aîles à la divinité pour peindre la rapidité de ses opérations. Ainsi *Homère* représente Junon volant de l'un à l'autre pôle avec non moins de promptitude, que par la pensée un homme parcourt les pays qui lui sont connus. Laissant à part dans ce moment les déités aîlées des Egyptiens, je me restreins à celles des Grecs et des Etrusques.

Nonnus, poète grec du cinquième siècle, appuyé sur de vieilles traditions, attribua des aîles à tous les dieux [1]. Ils s'en servirent avec avantage, lorsque chassés du ciel par Tiphon [2], ils se refugièrent au bord du Nil en Ethiopie, où *Homère* suppose qu'ils passèrent douze jours [3]. Il reste en bronze et en marbre un grand nombre de statues et de bas-reliefs antiques, où les dieux sont représentés avec des aîles; ce qui donne lieu de supposer que, dans les siècles reculés, les aîles furent un des attributs ordinaires de la divinité.

Jupiter est représenté avec des aîles par un grand nombre de sculpteurs et de poètes. *Orphée*, cité par *Eusèbe* [4], est un de ces poètes;

---

[1] Dionys. lib. I, Sanchon. apud Euseb. Præp. Evang. l. I.

[2] Apollod. Bibl. l. I.

[3] Euseb. *ibid.*

[4] Euseb. Præp. Evang. l. 3, p. 60.

il parle des aîles que des enfans arrachèrent des épaules de ce dieu. Le Jupiter *Pluvius* de la colonne Antonine, est aîlé. Les anciens Toscans avaient adopté cette idée. Un sculpteur de cette nation, pour représenter ce dieu revêtu de toute sa gloire, lorsqu'il parut devant Semelé, parmi les éclats de la foudre, lui donne de grandes aîles éployées. Une belle copie de ce monument est conservée sur une pierre gravée antique de la collection de Philippe *Stosch*, que j'ai placée au n.° 1. Cette même collection offre, sur une autre pierre, une seconde gravure de cet événement mythologique. La différence entre les deux monumens consiste en ce que, dans le premier, Jupiter est revêtu d'une robe traînante; on le voit nu dans le second. Au bas
N.° 2. de la robe d'Alcmène, on remarque une de ces franges appelées par les Grecs θυσανοι, et par les Latins *cirri*.

Sur une pierre gravée antique, conservée dans le cabinet de M. Christiano *Dehn*, Jupiter vient chez Semelé, porté sur un aigle. Semelé est renversée par la foudre de la même manière qu'on la voit sur le monument de Philippe *Stosch*, dont j'ai parlé. Le sort tragique de Semelé donna peut-être naissance à l'opinion des anciens, qui regardaient comme sacrées les personnes frappées du tonnerre; c'est l'observation d'*Euripide* à l'égard de Capanée, mort d'un coup de foudre [1].

Pluton portait des aîles, si on s'en rapporte à *Euripide* et à *Philostrate* [2]. *Pausanias* semble aussi annoncer que Bacchus [3] était représenté à Sparte avec des aîles, dans les statues auxquelles on donnait le nom de *Psilas*, parce que Ψιλα en langage dorien signifie l'extrémité des aîles d'un oiseau. Momus lui-même est gratifié d'une paire d'aîles dans une épigramme grecque [4].

Parmi les déesses auxquelles les mythologues accordèrent des aîles, il faut compter Pallas: ce qui faisait dire à *Eschyle* [5] que les Athéniens

---

[1] Supplic. v. 935, Conf. Barnes.
[2] Alcest. v. 216.
[3] Lib. II, Icon. 28, p. 853.
[4] Lib. III, p. 258.
[5] Anthol. lib. I, c. II, ep. 4, p. 14.

vivaient sous les aîles de cette déesse, pour exprimer la protection spéciale accordée par elle aux habitans de la capitale de l'Attique [1].

Selon *Homère*, Pallas avait des aîles aux pieds [2]; mais peut-être ce grand poète confondait-il Pallas avec la Victoire [3]. Un littérateur anglais [4], assurant qu'aucun ancien monument ne représente Junon aîlée, loin de prouver son assertion, annonce seulement qu'il était peu versé dans ce genre d'antiquité.

On voit sur plusieurs gravures des Dianes aîlées [5]. Elle est ainsi représentée sur un bas-relief de la villa Borghèse, et sur une urne sépulcrale de la villa Pamphili, où cette déesse descendant de son char pour considérer Endimion endormi, confie à ses nymphes la garde de ses chevaux. *Euripide* [6] semble désigner une Vénus aîlée, dont le vol ressemble à celui des abeilles. Les muses employèrent leurs aîles à se soustraire à la violence dont elles étaient menacées par *Pyrenée*, tyran de Thrace [7]. On voit aussi dans les bains d'Aggripine, à Bayes, une figure de stuc, ayant de grandes aîles, et qui passe généralement pour la muse tragique.

Sans m'arrêter aux aîles des Parques, des Furies, de la Victoire, j'observerai seulement que les aîles d'une Victoire de bronze, dans le musée du collége Romain, sont attachées à ses épaules par une bandelette dont les extrémités se croisent sur la poitrine de la déesse. Plusieurs sarcophages étrusques, et nommément quatre de ces monumens d'albâtre conservés dans la villa Albani, offrent aux yeux les aîles du bon et du mauvais Génie, et celles des Furies attachées de la même manière. Il en est de même des aîles d'Icare, sur un bas-relief de marbre rouge antique conservé dans la même villa.

---

[1] Eumen. v. 1004.
[2] Odyss. A. v. 96. — Cic. de nat. deor. lib. III.
[3] Eurip. Jon. v. 1528.
[4] Horfley. Brit. Rom. p. 353.
[5] Dempst. Etrur. tab. 100. — Gori, Mus. Etr. tab. 35.
[6] Hippol. v. 563.
[7] Ovid. Metam. lib. V, v. 288.



CHAPITRE II.

DES DÉITÉS QUI LANCENT LA FOUDRE.

N.° 3. JUPITER n'est pas la seule divinité à laquelle les anciens mythologues accordaient le droit de lancer le tonnerre. *Manilius*, cité par *Arnobe* [1], attribue la même prérogative à neuf autres divinités. *Pline* nous apprend [2] que les Etrusques admettaient le même nombre de divinités foudroyantes; et, d'après les anciens monumens, il paraît que ce droit était étendu par les mythologues à une plus grande quantité de dieux.

Dans un temple élevé en Egypte [3], à Jupiter et à Neptune, les deux frères partageaient les mêmes attributs. Ils ne formaient même qu'une seule divinité sous le nom de Ζην Ποσειδον, Jupiter-Neptune. Les deux frères, sur une médaille de Claude [4], sont représentés lançant le tonnerre l'un et l'autre. Ils le sont de même sur une chalcédoine antique du cabinet de Christian *Dehn* dont j'ai parlé. J'ai décrit ce monument au n.° 3. Le timon du char sur lequel ces dieux sont portés, mérite l'attention des curieux, parce qu'au lieu de la forme droite, comme dans presque tous les autres monumens antiques de ce genre, il se tord en suivant la courbure de la caisse du char; à son extrémité se trouve un globe pour y atteler les chevaux.

Chacun peut voir, dans la bibliothèque vaticane, un vase de terre sur lequel se trouve gravé un quadrige conduit par une Victoire; son timon est de forme semblable à celui que je viens de décrire. Je l'ai placé dans la seconde partie de cet ouvrage, au n.° 143. Dans la chalcédoine de Christian *Dehn*, le char paraît être un de ceux que, sur

---

[1] Advers. Gent. p. 122.

[2] *Idem*, lib. II, p. 53.

[3] Athen. Deipn. lib. VIII.

[4] Tristan. Com. hist. t. I, p. 185.

le témoignage d'*Eschyle*, les anciens appelaient Καμπυλα οχήματα.

Apollon est fréquemment gravé tenant en main la foudre [1], surtout sur les médailles d'Eliopolis [2]. On le voit avec des aîles sur une médaille frappée à Tirra, ville d'Acarnanie [3]. Je présume que les têtes fulminantes et ornées de laurier dans un grand nombre de médailles romaines, sont d'Apollon, et non de Jupiter, comme l'assure *Beger* [4].

N.° 4. *Sophocle* et *Pline* [5] donnent à Mars le nom de *fulminant*. Je l'ai représenté au n.° 4 de cet ouvrage, dans l'attitude de foudroyer les Titans, comme on le voit dans un médaillon de la collection de *Stosch*. On attribue à *Lucien* [6] et à *Nonnus* [7], l'invention d'avoir armé Bacchus de la foudre. La collection de *Stosch* renferme sur une pierre gravée [8], la figure de ce dieu avec cet attribut. On voit encore armé du tonnerre, sur plusieurs médailles reconnues pour antiques, Vulcain, le forgeron de Jupiter. *Servius* [9] lui attribue formellement le droit de lancer le tonnerre. Pan qui, sous un autre nom, peut être considéré comme un Jupiter rustique, porte la foudre sur deux petites figures de bronze du collége Romain. Hercule partage cette prérogative sur une rare et très-antique médaille d'argent de l'île de Naxos. L'Amour même était rangé parmi les divinités fulminantes; sur le bouclier d'Alcibiade il était appelé Κεραυνοφορος, celui qui lance la foudre. On le voit armé du tonnerre sur plusieurs anciennes médailles.

Parmi les déesses fulminantes, il faut compter principalement Cybèle, Junon et Pallas [10]. Junon était représentée à Carthage, portée

---

[1] Nonn. Dionys. lib. X, p. 186. — Conf. lib. XXXIII.
[2] Macrob. Saturn. lib. I, c. 24, p. 254.
[3] Golz. græc. tab. 61.
[4] Observ. in Num. p. 14.
[5] Œd. Tyr. v. 477. — Plin. lib. X, c. 2, p. 726.
[6] Bacch. p. 361.
[7] Dionys. lib. X, p. 185, l. 21.
[8] Winckelm. Descrip. des Pierr. grav. du cab. de Stosch.
[9] In Æn. p. 177. H. Conf. Nonn. Dionys. lib. XL.
[10] Mart. Capel. lib. I, p. 18. — Arist. orat. in Pall. Opp. t. I, p. 19.

N° 5. I.re Part.



Tom. I.er





N° 5. 4e Vase



Tom. Ier





sur un lion, tenant d'une main la foudre, et de l'autre le sceptre:

Ipsa Jovis rapidum jaculatrix è nubibus ignem.

On la voit avec les mêmes attributs sur une médaille très-rare, appartenante au duc de Carafa-Noia, à Naples; au-lieu du sceptre, elle porte une chouette. Plusieurs médailles [1] et plusieurs pierres gravées [2] présentent l'empreinte de Pallas foudroyant les Titans. Une de ces médailles fut frappée dans la Lycie. Un autre de ces monumens se trouve dans la villa Négroni.

CHAPITRE III.

DES DÉITÉS MAJEURES.

N.° 5. J'ai placé au n.° 5 un monument du musée Capitolin; sa forme est celle d'un autel rond. Ce monument formait la partie supérieure d'un de ces puits appelés par les anciens *putealia sigillata* [3], parce qu'on les ornait d'un travail en relief semblable à celui de ce puits dont parle *Pausanias*, sur lequel l'enlèvement de Proserpine fut sculpté par *Pamphus*, un des plus anciens sculpteurs grecs [4]. L'usage auquel était destiné ce marbre, se reconnaît aisément à une cannelure dont il est bordé. Elle ressemble assez à la corde du seau dont on se servait pour tirer de l'eau du puits. Ce morceau de sculpture forme aujourd'hui la base d'un grand vase de marbre.

J'en fais la description, parce qu'on y reconnaît le véritable caractère de la sculpture étrusque; ce qui m'a décidé à en parler dans le Traité préliminaire, et parce que le sculpteur y a rassemblé les douze grands dieux; Vulcain est le mieux conservé. Il tient dans les mains

---

[1] Lib. XXII, c. I.

[2] Descrip. des Pierr. gr. de Stosch. — Conf. Spenc. Polymet. dial. 6.

[3] Cic. ad. Attic. lib. I, ep. 10.

[4] Pausan. l. I, p. 94, t. 2.

un instrument en forme de massue ou de hache, dans l'attitude d'ouvrir le cerveau à Jupiter pour donner naissance à Minerve. La même allégorie se trouve gravée sur une coupe étrusque de bronze, conservée au musée du collége Romain [1]. Cette coupe faisait partie d'un sarcophage antique, conservé autrefois à Arezo [2]. Elle l'est encore sur un superbe bas-relief dans le cabinet du marquis Rondinini. Sur ce dernier monument d'antiquité, on admire Jupiter assis sur un trône, accompagné de Vulcain, armé d'une hache de forme semblable à celle dont je viens de parler. Il est représenté jeune et sans barbe; après avoir lancé son coup de hache, il examine attentivement comment Pallas sortira du cerveau de Jupiter.

Vulcain est représenté sous la figure d'un jeune garçon qui n'a pas encore de barbe. Les anciens représentaient quelquefois Jupiter et Esculape avec cet attribut de la tendre jeunesse [3]. On les voit de cette manière sur des patères [4], sur des pierres gravées étrusques [5], sur des médailles grecques de l'île de Lipari, conservées à Naples, dans le cabinet du duc de Carafa-Noia, sur des médailles romaines [6], et sur des lampes antiques [7].

En considérant Vulcain, représenté avec de la barbe dans des monumens reconnus pour grecs, et sans barbe dans d'autres monumens reconnus pour étrusques, je regardais, d'abord, cette différence comme pouvant servir à prouver que tel monument était ou n'était pas étrusque. Mais *Demetrius Triclinius* [8] rapporte, d'après *Lysimaque*, que Vulcain et Prométhée avaient dans Athènes un autel commun; l'un était représenté sous la figure d'un vieillard, et l'autre

---

[1] Dempst. Etrur. t. 1. La Chauss. Mus. Rom. sect. 4, tab. 23.
[2] Ciatti Paradoss. p. 15.
[3] Pausanias, liv. V, p. 440.
[4] Dempst. Etrur.
[5] Descrip. des Pierr. grav. du cabinet de Stosch.
[6] Vaillant, tom. 1, Mus. Pembroch. p. 2, tab. 3.
[7] Passeri Lucern. tab. 52.
[8] Schol. v. 55.

sous celle d'un adolescent sans barbe. Cette observation me fit changer d'opinion. On peut confronter ce que je dis ici, avec la description d'un vase de terre cuite, sous le n.° 131. On y voit Vénus portant à Achille des armes forgées par Vulcain.

Pallas exclue par *Servius* [1] du nombre des déités majeures, tient son rang dans ce monument antique. On y distingue Vénus par des fleurs dont ses deux mains sont chargées; après Mercure, paraît Vesta ou Cérès, un sceptre à la main, surmonté d'un ornement ovale. On comptait l'une et l'autre de ces deux déesses parmi les déités majeures. Mais suivant *Euripide* [2], sous ces deux noms, les Grecs adoraient la même déité. Vesta, plutôt que Cérès, est représentée dans le monument dont je parle, parce que le sceptre lui convient mieux, en qualité de sœur de Jupiter [3]. Une déesse, sans autre attribut qu'un long sceptre à la main, placée auprès de Diane sur un autel de la
N.° 6. villa Albani dont je fais mention au n.° 6, paraît être Vesta, distinguée par un sceptre sur un grand nombre de médailles; mais, sur d'autres monumens, son attribut ordinaire est un flambeau. On la voit ainsi distinguée sur une lampe antique [4] et sur une médaille [5]. Je dois aussi observer que Junon, surnommée *Lucine*, est souvent aussi distinguée par un flambeau qu'elle tient à la main. Le prince d'Anhalt-Dessau possède un bas-relief antique représentant le jugement de Pâris; on y voit Junon sur un trône, avec un paon à côté d'elle, et portant un flambeau ardent en guise de sceptre.

Ce monument a été trouvé, non à Nettunno, comme le rapporte le marquis Lucatelli [6], mais auprès de Rome, hors de la porte *del Popolo*, dans une vigne appartenant à la maison de Médicis. Le grand-duc Cosme III en fit présent au cardinal Alexandre Albani.

---

[1] In Æneid. lib. I.
[2] Conf. Spanhem. in Callim.
[3] Pind. Nem. Od. II, v. 2.
[4] Spanhem. de Vesta. La Chauss. Mus. Rom. sect. 5, tab. 7.
[5] Spanhem. de Vesta, p. 680.
[6] Mus. Capit. p. 23.

CHAPITRE IV.

DES GÉNIES.

N.° 7. Les génies sont ordinairement représentés sous la forme de jeunes gens, avec une patère dans la main droite, et une corne d'abondance dans la main gauche. Je dis communément, car il ne manque pas de monumens antiques où se trouvent sculptés des génies sous la forme de vieillards. Deux monumens de ce genre [1] sont conservés dans les palais Albani et Mattei. Des modernes ont aussi placé dans leurs nomenclatures, des génies sous les caractères de la vieillesse.

Chaque déité avait son génie; mais, sur les monumens anciens, il est fait mention plus fréquemment de ceux de Jupiter et de Bacchus [2]. Jupiter s'appuyait sur son génie, dans un bas-relief dont parle *Boissard*, et qui n'existe plus à Rome.

Dans un bas-relief de la villa Albani, et que j'ai rapporté au n.° 7, on aperçoit une petite queue à l'extrémité du dos du génie de Bacchus, appelé Ampelus, fils de Silène, de la race des Faunes [3]. Selon *Euripide* [4], ce génie tenait le pied droit élevé, et portait dans sa main droite un thyrse à la manière des Bacchantes. On voit appuyé sur son génie, un superbe Bacchus plus grand que nature, dans un jardin faisant partie du palais Farnèse. Le même morceau d'antiquité se trouve sur un bas-relief de la villa Médicis. Un génie chargé de trophées et portant de grandes aîles, sculpté sur une pierre gravée du duc de Carafa-Noia, pourrait être regardé comme le génie de Mars.

Chez les Romains, on attribuait un génie, non-seulement aux

---

[1] Lucian. in com. Demost. ad fin.

[2] Boissard, tom. 2, p. 68.

[3] Nonn. Dionys. lib. x, p. 186.

[4] Bacch. v. 941.

N.° 7.



Tom. I.er

N.º 8.



Tom. Ier

empereurs, mais, en général, à tous les hommes [1]. On peut lire dans la villa Albani, cette invocation au génie de Tibère :

GENIO
TIB CÆSARIS
DIVI AUGUSTI F.
AUGUST.

SECTION SECONDE.

DES DIVINITÉS EN PARTICULIER.

CHAPITRE PREMIER.

CYBÈLE.

N.° 8. LE public jouit d'un grand nombre d'images de la mère des dieux; mais celle qui existe au musée du Capitole, et que j'ai placée au n.° 8, se trouvait encore inédite.

Cette figure représente Cybèle dans l'âge avancé de sa vie où elle se passionna pour Atys [2], ou peut-être quelque dame romaine sous le costume de cette déesse, puisque sa tête n'est pas couronnée de tours. Faustine l'ancienne est ainsi représentée en Cybèle sur un médaillon dans un temple [3]. La tête de Cybèle dans le monument dont je fais la description, est entourée d'une branche d'olivier assez semblable aux couronnes des prêtres et des prêtresses dans les cérémonies sacrées [4]; à cette guirlande appendaient trois petits médaillons de forme ronde, chacun orné d'un buste en relief; l'un tombait sur le front, les deux autres sur les oreilles; celui du milieu paraissait

[1] *Victurus genium debet habere liber.* Mart. lib. VI.
[2] Lucian. de sacrif. p. 365. Arnob. contra Gent. lib. IV.
[3] Médailles du cabinet du roi de France, n.° 57.
[4] Virgil. Æneid. lib. VII.

représenter Jupiter avec une barbe vénérable; les deux autres portaient l'empreinte du jeune Atys. Un troisième buste du même Atys brillait sur le sein de la déesse. Cette couronne ressemblait particulièrement à celles des prêtres *flaviales*, ou de ceux qui présidaient aux combats de gladiateurs, institués par Domitien. L'image de cet empereur ornait les dernières de ces couronnes [1]. A l'égard du médaillon placé sur la poitrine de Cybèle, les prêtres de cette déesse en portaient un semblable, et l'appelaient leur pectoral : Προσεθιδιον. *Montfaucon* [2] parle d'un semblable médaillon qu'une prêtresse de Cybèle portait sur sa poitrine.

La tête de la déesse est couverte par une partie de son manteau en forme de voile, sous lequel des deux côtés, derrière les oreilles, on aperçoit deux rangs de perles semblables à celles dont est ornée une tête colossale de la même déesse, dans les jardins du Quirinal.

Autour du cou se trouve un collier, dont les extrémités se terminent en tête de deux serpens, qui tiennent un riche joyau; on peut comparer ces serpens gros, selon *Lucien*, comme des anguilles ordinaires, à ces serpens d'or portés par les enfans dans Athènes, pour leur servir de collier [3]. La main droite est armée d'un bâton court, sur lequel sont sculptés trois rameaux d'olivier; deux crotales les terminent. La main gauche porte une conque cannelée chargée d'une pomme de pin. Ce type ordinaire de Cybèle faisait allusion au pin sous lequel les poètes racontent qu'Atys [4], infidèle à cette déesse, fut mutilé ou se mutila lui-même. Autour de la pomme de pin sont éparses des amandes, que Cybèle fit naître du sang d'Atys. Cette conque ressemble à ces coupes mystérieuses, appelées Κερνος par les Grecs, et qu'ils plaçaient dans la main de la mère des dieux; ce qui lui fit donner le nom de Κερνοφορος Θεα.

Au côté gauche pendait un de ces fouets dont les prêtres de Cybèle se servaient pour se déchirer les épaules. Aux lanières du fouet que

---

[1] Suéton. Domit. c. 4.

[2] Montfaucon ant explic. tom. 2, pl. 5.

[3] Euripid. jonc. v. 1430.

[4] Arnob. lib. V, p. 159.

tient dans sa main la belle statue de Cybèle, du jardin Quirinal, sont attachés des osselets ou des campanilles. On sait que les fouets des prêtres de Cybèle se composaient de trois lanières de cuir attachées à un manche de bois. Un de ces instrumens se voit gravé dans les mains d'un prêtre de Cybèle, sur un bas-relief appartenant au sculpteur Bartholomée *Cavacepi;* de l'autre côté, une roue figurait la rotondité de la terre, dont Cybèle, appelée quelquefois Vesta ou Rhea, était la divinité tutélaire. *Lucrèce* disait à ce sujet :

> *Aëris in spatio magnam pendere.....*
> *Tellurem.* Lib. 2.

Au-dessous, dans un rameau d'olivier, se trouvent avec un autre instrument de musique, deux flûtes, l'une droite, l'autre courbée ou phrygienne [1]; chacune avec son embouchure, Γλοττα; cet instrument musical consacré à Cybèle, était ordinairement de buis.

Les fouets dont il est question dans ce monument, exigent quelque discussion, pour corriger un fragment de *Diogène* [2], dans lequel il rapporte que le sophiste *Arcésilaüs*, lorsque ses disciples parlaient devant lui avec trop de présomption, leur disait en les menaçant : Ου λήψεται τις τȣτον αστραγαλω; ce que Marc *Meibomius* traduit ici : *Nullusne hoc talo excipiet?* Chacun de vous croit-il jouer aux osselets? *Casaubon*, dans une note sur ce passage de *Meibomius*, donne comme lui à entendre que *Diogène* voulait parler du jeu des osselets en usage chez les Grecs. Il paraît que *Meibomius* et *Casaubon* n'ont pas compris l'auteur qu'ils expliquaient. Plusieurs anciens, et entre autres *Lucien* et *Pollux* [3], font mention des fouets garnis d'osselets des prêtres de Cybèle; ces fouets expliquent le sens des paroles du sophiste *Arcésilaüs*. Le mot osselet est pris pour le fouet, dont les lanières se garnissaient d'osselets. Ce sophiste menaçait de faire fustiger ceux de ses écoliers qui troublaient le bon ordre dans son école : ce qui suppose qu'il donnait leçon à des enfans.

---

[1] Quintil. de Music. lib. III, p. 147.
[2] Virg. lib. IV, sect. 34.
[3] Asin. c. 38. Onom. lib. X.

CHAPITRE II.

JUPITER.

I.

N.° 9. SUR un autel carré, conservé dans la villa Albani, dont la représentation se trouve au n.° 9, Jupiter porte dans sa main un sceptre surmonté d'un aigle : c'est le seul monument de marbre où ce sceptre soit ainsi distingué. Ce sceptre ou ce bâton ressemble à ceux que portaient les anciens, et sur-tout les Assiriens, dont le bout supérieur se terminait par un fruit, une fleur, ou quelqu'autre image [1]. *Fulgence*, sur l'autorité d'*Anacréon*, assure que l'aigle [2] devint l'emblême particulier de Jupiter, depuis la victoire remportée par lui sur les Titans, enfans d'Uranus. Il en conclut que, par leurs victoires, les Romains méritèrent aussi d'avoir l'aigle pour symbole de leur puissance. En effet, l'aigle, sur la cime du sceptre de Jupiter, peut annoncer l'empire du monde qui lui appartenait. Une aigle perchée sur la lance de Hiéron encore jeune, fut prise pour un signe qu'il parviendrait à la dignité royale [3]. Dans deux médailles, sur chacune desquelles sont gravés les empereurs Dioclétien et Maximien, une aigle surmonte le sceptre de l'un et de l'autre prince, en signe de l'empire qu'ils avaient partagé ensemble [4]. *Juvénal* observe qu'on voyait un aigle sur les bâtons de commandement des consuls romains. Une statue impériale dont la tête est celle d'Adrien, conservée dans le portique de la villa Albani, est revêtue d'une cuirasse sur laquelle un aigle se trouve sculpté.

Sur l'autel dont je fais la description, la tête de Jupiter est ceinte

---

[1] Herod. lib. I.

[2] Mythol. lib. I, c. 25.

[3] Justin. liv. XXIII.

[4] Harduin. num. p. 413. Venut. num. Vatic. Alb. t. 2.

N.° 9.

ΝΕΙϹΟΥ

Tom. I.er



N° II.



Tom Ier.

Nos. 12.



Tom. Ie.

N.° 13.



Tom. I.er

d'une couronne de laurier. On en voit de semblables sur la tête de ce dieu dans plusieurs médailles, sans doute en qualité de vainqueur des Titans [1]. Cette allégorie se remarque, sur-tout, sur un petit bas-relief où Pallas regarde Jupiter couronné de laurier par une autre déesse [2], difficile à reconnaître, parce qu'elle n'a d'autre attribut qu'un cippe sur lequel elle s'appuie; elle pourrait représenter Vesta.

On voit entre Jupiter et Neptune, une déesse qui paraît accablée de tristesse; elle relève avec sa main gauche une partie de son manteau, pour l'empêcher de lui couvrir le visage. Je pense que c'est Proserpine. Dans la partie la plus dégradée du monument, il est aisé de reconnaître Diane Lucifere, aux deux flambeaux qu'elle tient dans ses mains. On aperçoit aussi Bacchus et Cérès. Je parlerai de ces deux divinités dans la suite. La chaussure de toutes les figures, à l'exception de celle de Proserpine, est en forme de réseau ou de filet à prendre du poisson. Les Grecs donnaient à cette chaussure le nom de Ραιδια; Pollux l'appelait Πολυελικτον υποδημα, chaussure avec entrelacemens.

II.

La pierre gravée au n.° 9, exige une attention particulière. Elle faisait autrefois partie du cabinet de Crosat. *Mariette* pense que c'est l'effigie d'Auguste, avec les attributs de Jupiter [3].

Je suis d'un avis différent : je pense que sur cette pierre est représenté Jupiter, surnommé *Axur* ou imberbe. Personne n'ignore que ce dieu est représenté sans barbe dans plusieurs statues grecques [4], et même sur un assez grand nombre de médailles romaines [5].

Dans ces mêmes temps, les attributs de Jupiter étaient ceux d'un guerrier. On voit à ses pieds un bouclier, tandis que son bras gauche est entouré d'une égide ornée de l'effigie de Jupiter martial, Αρειος, qui ressemble au Jupiter des Cariens, surnommé Στρατιος, conducteur

---

[1] Diod. ap. Tertull. de Cor. Mil.

[2] Buonarrot. Oss. sop. Alc. Med. front.

[3] Descrip. des Pierr. grav. du cab. de Crosat, p. 49.

[4] Pausan. lib. v.

[5] Vaillant, num. famil. n.° 21.

des armées. On pourrait encore appeler ce Jupiter Αιγιοχες, épithète convenable, selon *Spanheim* à Jupiter enfant, lorsqu'il montait à cheval sur la chèvre Amalthée, sa nourrice : ce qui pourrait n'avoir aucune relation avec l'égide, mais désigner, au contraire, la peau de cette chèvre, dont, selon le Scholiaste d'*Aratus* [1], Jupiter se vêtit dans la suite. *Homère* parle de l'égide de Jupiter sous le nom de Διος Χιτων, parce qu'elle devint dans la suite l'armure de Pallas [2].

Selon *Hérodote*, l'égide de Minerve fut empruntée des peaux de chèvres, dont les peuples de Libye se faisaient des habits [3]. Leurs franges furent transformées en serpens par les poètes. L'usage de se servir de peau de chèvre en guise de bouclier, remonte à l'antiquité la plus reculée. *Pausanias* raconte qu'une armée de Messeniens, commandée par Aristodemus, n'avait d'autres boucliers que ces peaux de chèvre [4]. Ces guerriers entouraient leurs bras gauche avec ces peaux, comme Alcibiade enveloppait le sien avec son manteau, lorsqu'il combattait ses ennemis [5].

Mariette appuie son sentiment sur une très-belle agathe du trésor de Saint-Denis. Auguste y est gravé couvert de l'égide. On voit le même attribut sur une statue de Jules-César [6], et sur plusieurs autres monumens anciens offrant l'effigie de cet empereur, de Tibère et de Probus. Le médaillon de Tibère se trouve dans la collection de *Stosch* [7]. On conserve aussi dans la villa Albani, un buste de marbre couvert de l'égide; c'est probablement celui d'un empereur; mais la tête manque. Chacun sait que les empereurs et les rois s'attribuaient les caractères symboliques de Jupiter. La statue d'Alexandre-le-Grand, en Élide, en était décorée. Le nom de l'artiste de cette pierre gravée, Νεισος, ne se trouve sur aucun autre monument.

---

1 In Phænom. v. 152.
2 Conf. Eustath. ad H. lib. III.
3 Lib. IV, cap. 187.
4 Lib. IV, cap. 306.
5 Plutarch. Alcib. p. 388, lib. IV.
6 Anthol. lib. V.
7 Descrip. des Pierr. grav. du cabinet de Stosch, p. 442.

III.

N.° 10. Jupiter lançant la foudre sur les Titans, gravé au n.° 10, d'après un superbe camée du musée Farnèse, à Naples, et dont l'artiste s'appelait ΑΘΗΝΙΩΝ, porte à la main un sceptre terminé par une fleur, semblable à celle qui orne le sceptre de Junon sur un grand nombre de médailles. On peut dire de la physionomie de ce Jupiter, ce que *Sénèque* disait de celle de Pluton:

Vultus est illi Jovis,
Sed fulminantis. Herc. fur. v. 725.

Un des deux Titans qu'on aperçoit couché par terre, porte les marques évidentes de la foudre dont il vient d'être frappé [1]. On représentait les Titans enfans de la terre, avec des serpens au lieu de jambes, pour faire allusion aux reptiles de toute espèce, regardés par les anciens comme engendrés par la terre. Quelquefois les anciens donnaient les mêmes jambes aux Dieux, pour désigner la légéreté et la vélocité de leur marche, qui ne laissait aucune trace [2]. *Varron* assure que la fille de Cérès fut nommée Proserpine, de sa démarche tortueuse à la manière des serpens [3]. *Pausanias* faisant la description du temple de Junon, en Elide, parle d'un coffre mystérieux qu'on y conservait, et sur lequel, entr'autres sculptures, on voyait un Borée avec des queues de serpens, au lieu de jambes.

La forme des Titans est mieux expliquée dans ce monument, que dans aucun autre. On voit que leur partie serpentine commençait à la bifurcation du corps. Dans plusieurs monumens anciens, Pallas est représentée lançant la foudre sur Ancelade, un des Titans [4]. Le plus remarquable de ces monumens est un bas-relief d'argent, conservé au musée du collége Romain.

---

[1] Apoll. Bibl. lib. I.

[2] Act. Lips. a. 1750, p. 463.

[3] De ling. lat. lib. IV.

[4] Descrip. de Pierr. grav. du cab. de Stosch.

IV.

N.° 11. La figure placée au n.° 11, unique dans son genre, est un bas-relief formant une des faces d'un autel triangulaire, conservée dans la villa Borghèse. Jupiter y est représenté à cheval sur un centaure, qui tient un daim dans sa main.

Qua jungit hominem spina deficiens equo. — SENEC.

Sur la seconde face se trouve une déesse assise. Elle est portée par deux monstres marins. La tête lui manque. Au troisième côté, on voit deux femmes drapées, l'une dans les bras de l'autre; mais toutes deux si mutilées, qu'on ne saurait les reconnaître. Ce groupe représente peut-être Jason en habit de femme, portant Junon dans ses bras, pour traverser une rivière [1].

Il est difficile d'expliquer d'une manière claire et précise un monument aussi peu connu que celui dont je parle. J'observerai seulement que, parmi les titres sous lesquels on adorait Jupiter, on le nommait quelquefois Jupiter chasseur, Κυνηγήτες. Cet attribut est prouvé par plusieurs médailles de Lycie et de Phrygie, dans l'une desquelles ce Dieu est accompagné de trois chiens de chasse. Cette idée peut se rattacher au monument dont je fais la description. Le plaisir de la chasse est figuré par le daim porté dans les mains du centaure [2]. On sait que les centaures passaient leur vie à la chasse dans les montagnes. Parmi les statues appartenantes autrefois au cardinal Furietti, et aujourd'hui au musée du Capitole, on en remarque une qui porte une dague propre à être lancée sur un lièvre. Les Grecs appelaient cette arme Λαγωβολος.

Dans ce monument assez mutilé, on reconnaît à peine le visage du centaure. On y a suppléé par une autre tête; elle est imberbe, quoiqu'on représente ordinairement les centaures avec de la barbe au menton. Ce centaure pourrait bien être Chiron, fils de Saturne. Au rapport

[1] Apollon. Argon. lib. III.
[2] Jo. Sarisber. Polycrat. lib. I.

de *Xénophon* [1], il tenait ses chiens de chasse d'Apollon et de Diane. Les anciens [2] assuraient que ce centaure avait enseigné l'art de la chasse à plusieurs héros grecs, parmi lesquels on comptait Actéon et Achille.

Dans un tableau dont parle *Philostrate*, on voyait Chiron présentant des lionceaux et des petis daims pris à la chasse à Achille son élève, pour lui inspirer le goût de cet exercice [3]. Chiron ayant été placé par les dieux parmi les constellations, on le voit sur un globe céleste de marbre dans le palais Farnèse, tenant un lionceau dans sa main. Le poète *Festus Avienus*, dans sa traduction latine en vers des phènomènes d'Aratus, parle ainsi des lions et des autres bêtes féroces poursuivis par lui : *Agrestem prædam manu gerit.* Ce même poète donne Chiron pour le symbole de la chasse.

Ce symbole reçoit une nouvelle application en examinant un bas-relief de la villa Madama, que j'ai placé au n.° 37. On voit sculptés sur un centaure deux aigles tenant des serpens dans leurs becs. Les aigles sont des oiseaux vivants de leur chasse. Un grand nombre de médailles grecques, principalement celles frappées à Locres ou à Agrigente, représentent des aigles avec un lièvre dans leurs serres [4]. Chiron, selon les mythologues, offrait en sacrifice à Jupiter des animaux qu'il avait tués à la chasse : on peut donc assurer avec beaucoup de vraisemblance, que le centaure de l'autel Borghèse est un Chiron, et que cet autel était dédié à Jupiter.

Jupiter à cheval sur ce centaure, peut être considéré comme Jupiter chasseur des anciens. Les deux monumens de la villa Borghèse et de la villa Madama, s'expliquent l'un par l'autre. Un aigle qui tient dans ses serres un daim aux pieds d'une statue de Jupiter, dans la même villa Borghèse, et d'une statue du même dieu dans la villa Aldobrandine, annonce le même attribut de Jupiter chasseur. On le trouve

---

[1] Venat. c. I, §. 4.
[2] Apollod. Bib. lib. III. — Valer. Flac. Argon. lib. V.
[3] Stat. Achil. lib. II.
[4] Golz. Magn. Græc. tab. X.

encore sur un bas-relief du palais Giustiniani. Il représente la caverne dans laquelle la nymphe Adrastée nourrit Jupiter au berceau. On y voit un aigle éventrant un lièvre.

A la draperie qui couvre la tête de Jupiter, on le prendrait pour le dieu nommé par Arnobe *Riciniatus* [1], du mot *Ricinium*, qui, en grec et en latin, signifie un long manteau à l'usage des femmes. Parmi les déités majeures du sexe masculin, ce long manteau qui couvrait une partie de la tête comme un voile, était un attribut particulier de Saturne. Cependant Jupiter et Pluton le partageaient quelquefois : ce qu'on prouve par des auteurs anciens postérieurs à *Arnobe*, qui représentent Jupiter se couvrant la tête avec ce manteau [2].

Les mythologues parlent non-seulement d'un Jupiter chasseur, mais d'un Apollon, auxquels ils donnent le même nom; ce dieu, sur une médaille antique, est gravé environné de chiens et de cerfs.

V.

N.° 12. J'ai placé aux n.os 12 et 13 des estampes d'un médaillon antique,
N.° 13. et d'une pierre gravée qu'on voit dans le recueil de *Stosch*. Ces deux monumens renferment deux têtes de Jupiter, appelé par les Grecs Απομυιος, et par les Latins, *Muscarius*, chasseur de mouches. Le culte de Jupiter, sous cet emblême, s'établit à l'occasion d'un sacrifice offert par Hercule en Elide, dans le temple de Jupiter Olympien. Ce héros, incommodé par la multitude des mouches, pria le dieu de les éloigner; ce qu'il fit. Un emblême semblable se trouve sur une pierre gravée, prise par *Bellori* pour le soleil, dont la chaleur fait fondre le miel [3]; il prend des pieds de mouche pour les rayons de cet astre.



Dans la villa Albani se trouve une petite statue de Jupiter, ayant à ses pieds une belette appelée par les Grecs Γαλῆ. Il est rare que ce

---

[1] Arnob. Advers. Gent. lib. VI, p. 209.

[2] Martian. Capel. de Nupt. Philol. lib. I.

[3] Num. Apib. insign. tab. 7, n. 2.

N.° 14.



Tom. I.er



symbole caractérise Jupiter; c'est probablement une allusion à *Galanthis*, servante d'Alcmène, changée en belette par Junon, pour avoir favorisé la naissance d'Hercule [1].

CHAPITRE III.

JUNON.

I.

N.° 14. Je pense que la belle statue de Junon, placée au n.° 14, et dont l'original se trouve dans les jardins du Quirinal, représente cette déesse alaitant Hercule, comme nous l'apprend une épigramme grecque [2]. Un diadême sur la tête de cette statue distingue aisément la reine des dieux, de la nymphe Adrastée, nourrice de Jupiter, sculptée sur un bas-relief du palais Giustiniani [3], et des autres nourrices des dieux. Les mythologues racontent qu'Hercule au berceau déchira le bouton de la mamelle de Junon, et que du céleste lait épanché par les suites de cet accident, se forma la voie lactée.

II.

N°. 15. Dans la préface de ma description des gravures de la collection de *Stosch*, j'ai parlé d'une déesse dont les mains sont armées d'une tenaille. On la voit sculptée sur un autel étrusque de forme triangulaire, que j'ai placé au n.° 15. Son original se trouve dans la villa Borghèse.

Mon premier sentiment fut que cette statue représentait Pallas. Je fus détrompé en examinant avec attention une statue de Junon, décrite par *Codinus* [4], et une médaille antique sur laquelle on voit Junon avec une tenaille dans ses mains, et cette inscription : *Juno Martialis*. Apercevant alors l'analogie entre la tenaille et l'épithète

[1] Ovid. Metam. lib. IX.

[2] Anthol. lib. IV.

[3] Callym. hymn. Jov. v. 47.

[4] De Orig. Constant. p. 44.

Martialis, j'ai jugé que la statue de la collection de *Stosch* était une Junon.

Par cette tenaille, le sculpteur pouvait avoir en vue de désigner une manière particulière de ranger les armées en bataille, adoptée par les anciens en certaines occurrences [1]. Une armée attaquée par son centre et par ses flancs, se déployait en forme de tenaille pour se défendre avec plus d'avantage. Une vieille tradition pouvait avoir attribué à Junon ce mode d'exercice militaire ; comme Pan passait pour l'inventeur de la phalange macédonienne [2] : d'ailleurs, *Valerius Flaccus* représente Junon avec une égide, et *Servius* avec un bouclier ; ce qui annonce que les Grecs reconnaissaient dans Junon des inclinations guerrières.

La forme de l'autel dont je parle ressemble à celle des autels égyptiens, larges par la base, s'étrécissant peu à peu, et se terminant en pointe. Les autels chez les Grecs approchaient davantage de la forme ovale. Cependant, d'après *Pausanias* [3], l'usage égyptien avait été adapté à l'autel de Diane, dans le temple de Jupiter Olympien.

Je ne dis qu'un mot d'une statue de femme du nombre de celles connues sous le nom de semi-colossales, et qu'on voit dans la cour de la maison *Paganica*. La tête de cette statue est couverte par la partie supérieure d'une peau de lion, qui paraît avoir été tannée. Le reste de cette peau entoure ses épaules et sa poitrine ; elle offre les formes d'un vêtement assez semblable aux camisoles portées en France par les femmes du peuple. On ne remarque cet habillement sur aucune autre statue. Cette peau qui marque assez bien la taille, est attachée sous la poitrine par une large bandelette du nombre de celles dont j'ai fait la description, *chap. 19, n.° 46.* Le port majestueux de cette statue convient à une déesse ; j'estime que c'est une Junon. On sait qu'une peau de lion se trouvait aux pieds de la statue de cette déesse, à Argos [4]. Il se trouve beaucoup de ressemblance entre cette Junon

---

[1] Veget. lib. III.
[2] Polyœn. Stratag. lib. I, c. 2.
[3] Lib. V, cap. 412.
[4] Tertull. de Coron. milit. p. 124.

N.° 16.



et celle à laquelle un auteur ancien, nommé *Euforion*, donne le nom de Ρειωνη ou Ριωνή, c'est-à-dire Junon vêtue de cuir. Cette observation n'a pas encore été faite.

CHAPITRE IV.

HÉBÉ.

N.° 16. Le sujet du bas-relief au n.° 16, est la déesse de la jeunesse, Hébé, fille de Junon [1], à laquelle Jupiter avait conféré la fonction de verser le nectar aux dieux dans les banquets solennels. En signe de cet emploi, elle est représentée une coupe à la main, sur un monument dont je parlerai dans la suite.

Hébé perdit les bonnes grâces du souverain des dieux, en se laissant tomber d'une manière indécente lorsqu'elle versait à boire dans un repas de cérémonie célébré par les dieux chez les Ethiopiens. En vain Hébé eut recours à l'intercession de Junon et des autres déesses; Jupiter inexorable lui substitua Ganimède.

Dans ce bas-relief, on voit Hébé à genou dans une posture suppliante; elle est à demi-couverte par une robe très-courte, suivant l'usage de ceux qui servaient les anciens dans les repas. Sur un bas-relief au Capitole, auprès de l'arc de Marc-Aurèle, et sur une statue de bronze dans le même endroit, deux jeunes gens du nombre de ceux qui servaient les prêtres dans les sacrifices, sont couverts d'une manière aussi succincte. On nommait ces jeunes gens des *Camilles*, parce que ce mot en langage étrusque signifiait serviteur [2].

La tête d'Hébé est privée du diadème d'or que lui donne *Pindare*; ses cheveux sont dénoués et en désordre, à la manière des femmes qui venaient de recevoir une mauvaise nouvelle [3]. Elle s'adresse, pour

[1] Hom. Odyss. — Hesiod. Theog. v. 952.
[2] Dionys. Halyc. Ant. Rom.
[3] Poll. Onom. l. IV.

obtenir son pardon de Jupiter, à une déesse, auprès de laquelle on la voit profondément inclinée. Il paraît que le sculpteur voulut faire allusion à cette maxime religieuse des anciens, qu'on appaisait un dieu en employant les prières d'un autre dieu [1]. La déité à laquelle Hébé s'adresse inutilement, s'appuie sur un vase comme pour le couvrir; ce qui semblerait indiquer Cérès, à laquelle les Achaiens rendirent un culte sous le nom de Ποτηριοφορος, c'est-à-dire qui porte une coupe. On voit cette déesse sur une pierre gravée antique, avec une coupe à la main.

La forme du vase sculpté sur ce bas-relief ne ressemble pas à une coupe. La déesse dont Hébé réclame l'intercession, pourrait bien être la bonne déesse connue par les Grecs sous les noms de Vesta, d'Ops et de Rhea. Son attribut le plus ordinaire est une grande patère [2], c'est-à-dire un de ces vases dans lesquels les prêtres mêlaient du miel et du vin pour les sacrifices qu'ils lui offraient. De-là le scholiaste de *Nicander* donne à Rhea le surnom de Κρατηροφορος; ce qui pourrait désigner la distributrice des biens et des grâces, puisqu'*Aristide* réunit comme synonymes les mots Κρατηρες et Καριτης, qui signifient coupe et grâces [3].

Il paraît que la bonne déesse était une divinité allégorique. On sait qu'en qualité de déesse de la pudicité, les hommes étaient exclus des sacrifices célébrés par les dames romaines en son honneur. Sous ce rapport, c'était principalement à elle qu'Hébé devait s'adresser dans sa situation.

Si j'ai trouvé la véritable signification de ce groupe, on doit en conclure que le bas-relief n'est pas un ouvrage des Grecs, mais des Romains, parce que Rhea ou Vesta ne fut pas connue des Grecs sous le nom de bonne déesse [4]. Cependant les Romains essayèrent de la greciser, comme on le voit dans une inscription sépulcrale hellénienne

---

[1] Porph. de abstin. animal. l. II.

[2] Juven. Sat. 2.

[3] Orat. in Asclep. Opp. tom. I.

[4] Conf. Plutarch.

d'un enfant romain, nommé *Aurelius Antonius*, conservée dans la villa Albani, et qui a été publiée par le jésuite Oderic [1]; le nom de la bonne déesse se trouve à la troisième et à la quatrième ligne de cette inscription, en ces termes, dont le sens est évidemment transposé :

BONA ΔΙΗΣ ΕΙΤΑ.

A côté de cette déesse est assise Junon, accompagnée d'Iris, dont le voile léger se joue dans les airs, pour annoncer la promptitude avec laquelle elle exécutait les commandemens de la reine du ciel. Ιρος, en grec, signifie un courrier. Le voile d'Iris agité par les vents, pouvait aussi désigner les amours de cette déesse et de Zéphire, fils de Cupidon [2]. Iris semblait être venue pour annoncer à Junon la disgrâce d'Hébé, et le choix de Ganimède fait par Jupiter.

Jupiter assis sur un trône élevé, ayant un globe pour marche-pied en signe de sa toute-puissance, ressemble un peu, pour son expression, aux médailles de ce dieu, sur lesquelles on lit cette expression: *Præf. Orb.* le modérateur du monde. C'est le seul monument sur lequel Jupiter soit sculpté avec cet attribut, à l'exception d'une médaille de Trajan, où l'on voit Jupiter enfant ayant sous ses pieds le globe terrestre [3]. Auprès de Jupiter, Ganimède, d'un air officieux, se prépare à remplir son nouvel emploi, protégé par une déesse qui survient, et qui paraît être Vesta; elle se place auprès de Jupiter comme sa sœur, comme sa nourrice, ou comme la surintendante de sa maison. Les étroites liaisons entre Jupiter et Vesta, se prouvent par la coutume des anciens peuples du Latium, de les invoquer simultanément.

A Jupiter, accompagné de Vesta, semble appartenir l'épithète employée par Homère : Εφεστιος, annonçant leur parenté; deux mots formés de Ζευς, Jupiter, et de Εστια, Vesta. J'ai parlé, au *Chap. 3*, du sceptre comme un attribut particulier de Vesta.

---

[1] Syllog. Vet. Inscr.

[2] Plutarch. lib. VII.

[3] Tristan. Com. Hist. t. II, p. 253.

CHAPITRE V.

PALLAS.

I.

N.° 17. LA superbe statue de Pallas de la villa Médicis, qui est au n.° 17, mérite une attention particulière, non-seulement à cause de son antiquité grecque et de son extrême perfection, dont j'ai parlé dans le Traité préliminaire, mais sous le rapport de l'égide dont la déesse est couverte, et de sa ceinture.

L'égide couvre non-seulement la poitrine, mais le dos de Pallas, de la même manière que sur plusieurs pierres gravées et sur d'autres monumens de cette nature, on voit des peaux de chèvres couvrir des bergers et des bergères; ce qui prouve que cet ornement ou ce vêtement doit son origine au mot grec Αἰγὶς, peau de chèvre, et peut-être à la chèvre Amalthée [1]. Ce vêtement descend par derrière jusqu'aux jambes, suivant la longueur des peaux de chèvres dont les bergers étaient vêtus. On voyait une égide ou un vêtement semblable sur Pallas, dans une pierre gravée dont le cav. *Odam* était possesseur à Rome, et sur une lampe antique [2].

Sur la partie antérieure de l'égide, travaillée en forme d'écaille, se trouve la tête de Méduse. J'en ferai mention au n.° 136, à l'occasion d'un bas-relief dans lequel il est question d'Hector. Non-seulement cette égide ou peau de chèvre est bordée de serpens, Κρασπεδωτον ὄφεσιν, mais une bandelette en forme de serpent attache sa partie inférieure autour des reins de la déesse. Cette ceinture et cette égide distinguent ce monument de toutes les autres statues de Minerve que nous connaissons. On voit cependant une semblable ceinture, formée de deux serpens, nouant l'égide de Pallas sur un petit

[1] Joh. Diac. Schol. in Hesiod.
[2] Bellor. Lucern. p. 2, tab. 38.

N.° 17.

Tom. I.er

N.o 18.

Tom. I.er

torse de cette déesse, appartenant au sculpteur Bartholomée *Cavacepi*.

Dans la plupart des statues de Minerve, l'égide se trouve sur la poitrine en forme de cuirasse : aussi les deux mots grecs Αἰγὶς et Θωραξ, cuirasse, sont-ils souvent regardés comme synonymes. Mais sur quelques autres statues, cette déesse la porte au bras gauche ; elle lui sert de bouclier. On voit ainsi l'égide sur une superbe statue de marbre de style antique du musée d'Herculanum. La déesse, sur le point de combattre, peut-être les Titans, porte au bras gauche l'égide écailleuse bordée de serpens. Elle est attachée à son cou de la même manière qu'au siége de Troyes les Grecs attachaient leurs boucliers à leur cou, avec une bandelette de cuir appelée πορπαξ [1]. Il faut confronter cette observation avec ce que j'ajoute au n.° 109 ; cette bandelette était disposée de manière à donner la facilité au soldat de passer rapidement cette arme défensive à son bras gauche pour combattre. Hors du combat, le bouclier pendait sur la poitrine ; et en route, on le rejetait derrière le dos. Les Spartiates portèrent leurs boucliers de cette manière jusqu'à la guerre du Péloponnèse. Cléomène, roi de Sparte, ordonna, le premier, que le bouclier ne serait plus lié par un lacet, mais par une poignée. On verra cette différence au n.° 109.

Le sommet de la tête de la statue dont je fais la description, a été creusé au ciseau, pour y placer sans doute un casque, peut-être de bronze. Hors du casque, les cheveux de Pallas descendent jusque sur sa poitrine sans être formés en tresses ; ils ressemblent aux cheveux d'une tête de bronze de la gallerie du grand-duc de Toscane, regardée par *Gori* comme une Diane, et à ceux d'une Pallas sur un bas-relief de terre cuite [2], dont *Gori* a aussi fait la description. Les cheveux ne paraissent pas noués, à moins qu'ils ne le soient sous le bouclier qui couvre le sommet de la tête de la statue.

Il faut observer que sur toutes les figures de Pallas, la chevelure est rassemblée et nouée avec un ruban ; elle descend plus ou moins

---

[1] Herod. lib. 1, pag. 44.
[2] Mus. Etrur. tab. 35.

sur les épaules en longs anneaux, de manière qu'elle s'élargit par en bas. En cela, la chevelure de la statue dont je fais la description, diffère de celle des autres statues de Pallas.

Cette manière d'attacher les cheveux par derrière, qui paraît affectée aux figures de Pallas, put lui faire donner le nom d'Αθηνα παραπεπλέγμενα; Pollux explique ces deux mots par celui d'Αναπεπλεγμενα, qui signifie celle dont les cheveux sont mêlés en tresses et noués [1]. A cette chevelure de Pallas, plus longue que celle des autres déesses, il faut probablement attribuer un usage des anciens de jurer par la chevelure de Pallas [2].

II.

N.° 18. La gravure au n.° 18 vient d'une peinture antique faisant partie des thermes de Titus, copiée par François *Bartoli*, et placée dans la bibliothèque vaticane parmi les dessins de cet artiste. Cette peinture et plusieurs autres qui ne furent pas expliquées par ce professeur, peuvent avoir été mises de côté par son père, le célèbre Pierre *San Bartoli*, à l'occasion de quelque particularité qui lui était inconnue, et qu'il ne pouvait expliquer.

Pallas est assise le casque en tête; on reconnaît cette déesse aux deux flûtes qu'elle tient dans ses mains, dont lui vint le surnom de *musica*, par allusion, peut-être, à une de ses statues, ouvrage antique de *Demetrius*, dont on prétend que l'égide rendait des sons harmonieux, lorsqu'un instrument de musique se faisait entendre auprès d'elle [3]. On voit sur un bas-relief de la villa du Belvédère à Frascati, une figure semblable de Pallas, avec une flûte dans chacune de ses mains.

Deux femmes placées auprès de Pallas, sur le monument dont je fais l'explication, offrent des difficultés qu'il faut surmonter. Suivant la Mythologie, les premières inclinations de Pallas la portaient vers la culture de la musique. Informée, les uns disent par Marsyas, les autres

---

[1] Poll. Onom. lib. II.

[2] Tibull. lib. I, Eleg. IV.

[3] Plin. lib. XXXIV.

par Junon ou Vénus, qu'en jouant de la flûte, le gonflement de ses joues défigurait son visage; elle abandonna cet instrument pour se livrer au métier des armes, après s'être convaincue, en se mirant dans une claire fontaine, qu'on ne lui en avait pas imposé. Ses flûtes jetées par elle dans une rivière, furent recueillies par Marsyas, comme on le verra dans la suite. Ce sujet était représenté sur un bas-relief appartenant autrefois à Octave *Capranica;* il faisait partie des dessins recueillis par le commandeur Dupuis.

Cette fable se trouve exprimée dans le monument dont je rends compte. Pallas n'est armée ni de son bouclier, ni de sa lance, ni de sa redoutable égide. Uniquement occupée de la musique, dont elle abandonne l'exercice, elle paraît dans l'attitude de jeter dans l'eau une de ses flûtes. Une femme assise par terre aux pieds de la déesse, appuyée d'une main sur une urne, et présentant l'autre main comme pour recevoir l'instrument musical, pourrait être considérée comme un fleuve ou comme la naïade d'un fleuve. *Properce* rapporte que Pallas, en se regardant dans le fleuve Méandre, reconnut combien le jeu de la flûte défigurait son visage.

On sait que les fleuves étaient aussi fréquemment représentés sous la figure d'une femme que sous celle d'un homme. Thomas *Jenkins*, peintre romain, très-souvent cité dans cet ouvrage, possédait la représentation d'un fleuve, avec tous ses attributs, sous une forme féminine. Un autre fleuve représenté par une femme appuyée de son coude droit sur une urne remplie d'eau courante, et tenant un roseau dans sa main droite, est sculpté sur un bas-relief de la villa Albani. On voit sur ce bas-relief Bacchus à cheval sur un tigre, et d'autres figures.

Dans presque toutes les médailles, le fleuve Méandre est gravé sous la forme d'un homme à longue barbe. Je ne connais qu'un seul monument où il se trouve sous celle d'un jeune homme imberbe. J'ai placé ce monument au n.° 42. La femme dont j'ai parlé peut donc être une des naïades du Méandre; l'urne sur laquelle elle s'appuie, attribut commun aux fleuves et aux naïades, appuie cette conjecture [1].

---

[1] Pausan. lib. VIII.

J'en parle dans ce sens à l'occasion de la fontaine Alope, au n.° 92.

Les deux femmes placées aux deux côtés de Pallas, et dont le sein est découvert, sont couronnées de feuilles verdoyantes assez semblables à celles du lierre. Celle de la gauche porte sa main vers ses joues, comme pour avertir la déesse de la difformité de son visage occasionnée par le jeu de la flûte. L'autre figure étend sa main vers la femme qui représente une naïade; elle semble engager Pallas à se mirer dans le cristal des eaux, pour constater la vérité de ce que lui désigne sa compagne.

Au sein découvert de ces deux figures, il n'est pas possible de les prendre pour des muses; elles seraient plutôt les sœurs de la naïade. Les feuilles de lierre dont les cheveux de ces femmes sont entourés, offrent peut-être un emblême des vignobles qui verdissent les côteaux dans les environs du Méandre.

Pallas porte une robe violette et un manteau couleur de feu, par allusion, sans doute, à son ardeur guerrière. La couleur rouge était regardée par les anciens comme la plus convenable aux guerriers; en conséquence, les Spartiates s'habillaient de cette couleur lorsqu'ils marchaient contre leurs ennemis. On affectait la couleur rouge à Pallas, comme à Cérès le jaune, couleur du blé dans sa maturité. La même couleur de feu étincelle sur le casque de la déesse. Sa robe est nouée par une ceinture couleur de laque. Selon *Virgile*, sur le casque de Turnus et de la plupart des guerriers, s'élevaient des panaches de couleur rouge [1]. *Diodore de Sicile* assure aussi que les Celtibériens portaient sur leurs casques des panaches de la même couleur.

De même que *Virgile* a pris la licence de changer le mot *juba*, crinière de cheval, en celui de *crista*, panache, dans ce vers :

Crista hirsutus equina. VIRG. lib. X.

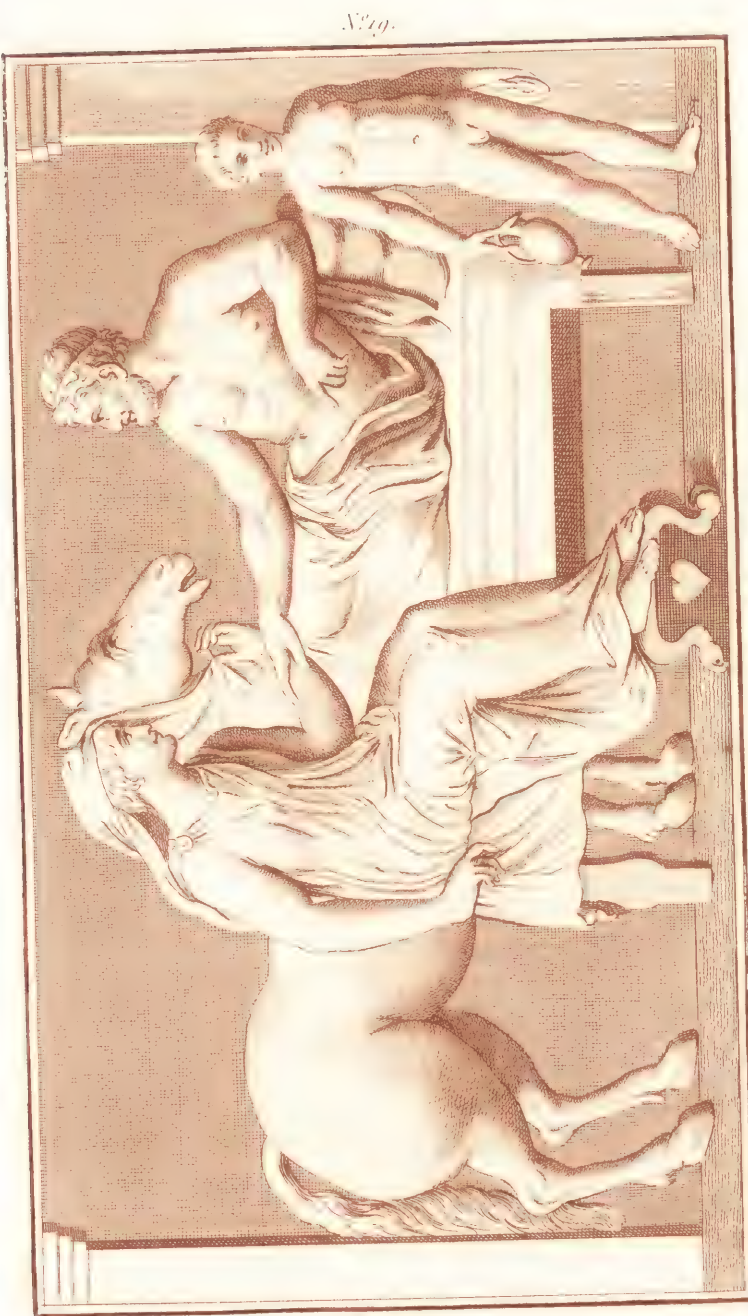
Le peintre antique prit aussi la liberté d'orner le casque de Pallas d'une queue de cheval flottante, selon l'usage des siècles héroïques, Ιππόκομοι Κορυθες [2]. On voit de semblables queues de cheval sur le casque

---

[1] Virg. Æneid. lib. XII.

[2] Sophocl. Antig.

N.° 19.



Tom. I.er



de Pallas, dans des médailles et des pierres gravées. Les nymphes portent des robes de couleur bleue; c'est l'habit que donne *Virgile* au Tibre :

> ....*Eum tenuis glauco velabat amictu*
> *Carbasus, et crines umbrosa tegebat arundo.* Lib. VIII.

Leur manteau était vert, couleur que leur affectaient les poètes [1]. Le bleu et le vert sont le symbole des eaux. Dans d'autres peintures dont j'ai parlé dans cet ouvrage, les nymphes sont vêtues de robes bleu-céleste.

CHAPITRE VI.

CÉRÈS.

I.

Cérès, sculptée sur un autel conservé dans la villa Albani, et dont j'ai déjà fait mention au n.° 6, tient dans sa main droite ses symboles ordinaires, des épis de blé et un pavot. Cette Cérès se distingue des autres par le bonnet ou la mître dont elle est coiffée. Ces sortes de mîtres portaient en grec le nom de Πολεών, dont la racine Πολη signifiait également une ville, une porte de ville, et une tour placée sur la porte d'une ville. Les plus anciens écrivains ont pensé que cette mître ou cette couronne avait pris ce nom de sa forme élevée en guise de tour. *Pollux* en fait un ornement ordinaire aux femmes [2]. *Pamphilus* et *Alcmane*, deux anciens poètes cités par *Athénée* [3], rapportent que la Junon de Sparte et celles de Samos et de Sardes, portaient sur la tête le Πολεών, mître ou couronne, en forme de tour : ce qui justifie l'opinion de *Gori*, qui regarde comme une Junon une figure

---

[1] Stat. Theb. lib. IX.
[2] Onom. lib. V.
[3] Deipn. lib. XV.

peinte sur un vase antique avec cet ornement sur la tête [1]. Si *Haym* avait connu ces monumens, il aurait aisément reconnu pour une Junon, une tête de femme ainsi coiffée sur une médaille d'Argos [2]. Une femme drapée ressemblante à celle du vase de *Gori*, peinte sur un monument sépulcral de l'ancienne ville de Tarquinia, pourrait être Junon ou Cérès, dont la statue trouvée mutilée dans les ruines de son temple à Eleusis, porte sur sa tête, au rapport de *Pococh* [3], un ornement circulaire très-élevé. L'ornement qu'on prend pour un boisseau sur la tête d'une autre déesse gravée sur une médaille, pourrait bien être le Πολεων [4].

La mître de Cérès sur l'autel dont j'ai parlé, est entourée d'une couronne de laurier semblable à celle de Junon, au rapport du poète *Alcmane*, que j'ai déjà cité. Ces observations fournissent quelques lumières pour comprendre le passage d'*Athénée*, qui n'a pas été compris par ses commentateurs.

II.

N.° 19. Il n'est pas aisé de découvrir le sujet des deux bas-reliefs placés
N.° 20. sous les n.os 19 et 20. Si je ne l'ai pas deviné, je me flatte au moins d'en approcher autant qu'il est possible. Le premier de ces bas-reliefs se trouve dans le palais Albani à Rome; l'autre dans la villa Albani. Tous deux font partie d'un monument sépulcral. La figure principale de l'un et de l'autre est un homme âgé, nu de la ceinture en haut; il est couché sur un lit, et il s'appuie avec le coude sur son chevet, dans l'attitude dont parle *Ovide* dans ce vers :

Cum jacet in destrum semi-supina latus.

A ses côtés, sur le même lit, une femme paraît mollement assise; ses jambes pendantes s'appuient sur un marche-pied. Dans l'un des deux bas-reliefs, le voile de la femme est levé, et on voit un cheval à côté d'elle.

---

1 Mus. Etrus. tab. 167.
2 Haym, Tes. Brit. t. 1, p. 231.
3 Descript. of the East, vol. 2.
4 Spanhem. de Præst. num. t. 1.

A la majesté du visage de l'homme âgé, on le reconnaît aisément pour un dieu; mais aucun attribut particulier ne sert à faire reconnaître la femme pour une déesse, à l'exception du marche-pied sur lequel on plaçait ordinairement les immortelles. Mais le ton d'égalité qui paraît régner entre les deux figures, annonce assez que la condition de l'une n'était pas inférieure à celle de l'autre; puisque, suivant les idées des mythologues, les mortels ne pouvaient impunément fixer leurs regards sur les immortels [1]. Le cheval qui, au premier coup-d'œil, semble augmenter la difficulté d'expliquer le monument, en favorise l'intelligence.

Après Pégase, aucun cheval ne fut plus célèbre dans la Mythologie qu'Arion. Les poëtes racontent comment Cérès, fuyant les poursuites amoureuses de Neptune, se changea en jument; comment le dieu, ayant pris sur-le-champ la forme d'un fier coursier, triompha de la ruse de la déesse; et comment de ce commerce naquit le cheval Arion, auquel les dieux accordèrent le don de la parole. J'estime que les deux déités réprésentées sur ces bas-reliefs, sont le père et la mère d'Arion. Un cheval auprès de leur lit me paraît une preuve suffisante de la vérité de cette explication.

Cérès tient son voile élevé, selon l'usage des épouses chez les anciens, après la cérémonie de l'hyménée. Le lit serait celui que les Romains appelaient *genialis* [2] ou nuptial, auquel présidait un génie particulier. Ce génie est représenté par un enfant absolument nu, portant une coupe dans ses petites mains, suivant l'usage des génies. Ce pouvait être le génie de Neptune qui lui servait d'échanson, comme, suivant *Ælien* [3], un autre génie versait du nectar à Apollon. *Pindare* rapporte que le génie échanson de Neptune n'était autre chose que le jeune Pélops ravi par ce dieu, lorsque les habitans de l'Olympe dînaient chez Tantale son père [4].

---

[1] Callym. Hymn. Pallad. v. 100.

[2] Fest. v. genial. lect.

[3] Ælian. var. Hist.

[4] Pind. Olymp.

Sur une pierre gravée de la collection de *Stosch*, Cérès tient le cheval Arion par la bride; l'aventure de ce cheval se trouve encore consignée sur une peinture d'Herculanum.

Ces deux bas-reliefs doivent être expliqués l'un par l'autre. *Montfaucon* les a publiés [1]; mais n'en trouvant pas la signification, et voulant cependant en faire usage, il les a placés parmi les monumens qui représentent les anciens dans la joie des festins.

La tête d'un cheval qu'on voit par une fenêtre a paru quelque chose d'inexplicable à *Montfaucon*; je suppose que c'est Arion enfermé dans une écurie. Les quatre petites figures de femme pourraient représenter autant de néréides chargées de l'éducation de ce cheval divin. Dans le dessin publié par *Montfaucon*, une des néréides porte un vase sur sa tête; il était probablement plein d'eau pour abreuver Arion. On ne voit plus ce vase sur ce bas-relief, le temps l'a détruit. Cette fonction attribuée à des nymphes, ne paraîtra pas extraordinaire à ceux qui savent qu'Andromaque soignait les chevaux d'Hector, et qu'elle leur faisait boire du vin lorsqu'ils étaient fatigués [2]. Dans le monument décrit par *Montfaucon*, se trouve, entre Neptune et Cérès, une figure de héros qui manque dans les deux bas-reliefs; ce pourrait être celle d'un des maîtres du cheval Arion. Ce cheval, d'après le Scholiaste d'*Homère* [3], appartient, d'abord, à Coprée, roi d'une petite ville de Béotie, auquel Neptune le donna. Coprée en fit présent à Hercule. Ce héros le montait lorsqu'il se rendit maître de la ville d'Elide, et qu'il combattit Cignus, fils de Mars. Il le céda ensuite à Adraste, roi d'Argos, le seul des sept héros ligués contre Thèbes, qui ne périt pas dans cette entreprise dont je parlerai dans la suite. La bonté de ce cheval lui sauva la vie.

Une table placée devant le lit sur lequel les deux déités sont assises, se rapporte assez à l'opinion des anciens, que les restes tombés de la table durant les repas, appartenaient aux mânes des morts [4].

---

[1] Ant. Explic. tom. 3.

[2] Iliad. v. 187.

[3] In Iliad. v. 346.

[4] Athenée. Deipn. lib. X, p. 427.

N.° 21.



Tom. I.er





N.º 23.



Tom. I.º

Nº 24.



Tom. 1er

CHAPITRE VII.

DIANE.

I.

N.° 21. L'AUTEL rond de la villa Borghèse, décrit au n.° 21, représente Diane sous la figure de la Lune, le lever et le coucher de cette planète, et l'astre qui, dans ces deux occurrences, la précède ou la suit ordinairement dans le ciel; c'est le tableau de l'apparition de la Lune sur notre hémisphère.

Cet astre qui précéde ou qui suit la lune, est la planète de Vénus. On sait que cette brillante planète, la première qui paraît dans le ciel après le soleil couché, et la dernière qui disparaît avant le lever de cet astre, portait chez les anciens le nom d'*Hesperus*, l'étoile du soir, lorsqu'elle accompagnait le Soleil couchant; et celui de *Phosphorus*, ou l'étoile du matin, lorsque son apparition annonçait l'approche de l'aurore. Regardant cet astre comme fils de l'Aurore et de Céphale[1], ils le représentaient sous la figure d'un jeune enfant armé d'un flambeau.

On reconnaît dans le marbre dont je fais la description, que la planète de Vénus est sur le point de disparaître, par son flambeau renversé d'un côté, tandis que son apparition est désignée par un flambeau élevé de l'autre.

Au rapport des poètes, le soleil et la lune se plongent dans l'océan lorsqu'ils disparaissent de notre horizon. Une tête vénérable à longue barbe, placée auprès de la lune, fait allusion à cette idée poétique. Cette tête représente l'Océan; au lieu de deux cornes de bœuf, placées communément par les poètes sur la tête de l'Océan ou de Neptune[2], on voit sur le Neptune de notre monument deux pinces d'écrévisse, semblables à celles placées sur la tête de ce dieu, sur

[1] Hygin. Astron. cap. 42.
[2] Eurip. Orest. v. 1378.

deux pierres gravées du grand-duc de Toscane [1], sur l'une desquelles s'appuie la figure de la terre. *Gorio*, sur l'autorité de *Fabretti*, parle de deux statues du palais Farnèse, et les prend pour le Nil ou pour l'Océan, parce qu'il leur suppose deux pinces d'écrevisse sur la tête [2]; mais outre que ces deux statues ne présentent aucun attribut du Nil, la tête de l'une est moderne et faite à la ressemblance de l'autre. De leurs têtes sortent des protubérances; mais on ne saurait dire si ce sont des cornes ou des pinces d'écrevisse. On voit aussi des pinces d'écrevisse sur la tête d'un triton [3], et sur une autre tête sous le portique de l'église de *Sainte-Marie in Cosmedin*, à Rome. Cet attribut est même celui de plusieurs fleuves, comme le prouve la figure du Jourdain dans une antique mosaïque, sans doute parce que, suivant l'opinion des anciens, tous les fleuves sortaient de l'Océan par des conduits secrets. Amphitrite, femme de Neptune, partage cet attribut avec son époux, comme on le voit sur un bas-relief représentant la chute de Plaëton, dont on trouvera la description au n.° 43.

Sur les figures de l'Océan et d'Amphitrite, ces pinces d'écrevisse semblent annoncer symboliquement que les ports de mer sont de leurs domaines, et qu'ils leur accordent une protection spéciale. Le mot Χηλη, dans son pluriel Χηλαι, pinces d'écrevisse, signifie le rapprochement de deux rivages pour former un port, ou les deux môles d'un port recourbés en forme de pinces d'écrevisse.



Dans plusieurs médailles de l'île de Délos et sur un bas-relief placé dans le cloître de Saint-Paul, hors des murs à Rome, on voit Diane assise sur un char tiré par des bœufs, lesquels étaient consacrés au soleil [4]. Elle est représentée de la même manière sur un sarcophage de la villa Pamphili, et sur un bas-relief de la villa Borghèse. Ce

---

[1] Mus. Florent. Gem. tom. II, tab. 2.
[2] Fabret. col. Traj. c. 9.
[3] Aringh. Rom. subterr. tom. I, lib. I.
[4] Odyss. v. 380.

tableau a été peint par *Baldassare Peruzzi*, de Sienne, dans une salle du palais appelée la Farnesine. On y voit Diane ou la Nuit dans un char à quatre roues, tiré par deux bœufs. Ces bœufs se rapportent allégoriquement à ce mot homérique βούλυτος, synonyme de la nuit, temps auquel les bœufs cessant de labourer étaient ramenés à l'étable.

II.

N.° 22. J'ai placé au n.° 22 un vase de terre cuite de la bibliothèque vaticanne, dont le rapport avec l'autel dont je viens de parler est frappant. En voici la description fidèle, sans m'occuper des figures ajoutées dans la suite par ceux qui ont restauré ce monument.

Dans la partie supérieure du vase se trouvent le Soleil et la Lune dans un quadrige porté sur un navire. Le Soleil se distingue aisément au cercle dont sa chevelure est entourée. C'est assurément le cercle le plus antique qui se trouve sur les anciens monumens. La Lune ne se reconnaît pas avec moins de facilité, aux deux cornes ou au croissant qu'elle a sur la tête. Le quadrige était spécialement dédié au Soleil. Les Rhodiens précipitaient un quadrige dans la mer chaque année, en sacrifice à l'œil du monde.

Le quadrige du vase dont je fais la description est porté sur un vaisseau. Ainsi les Égyptiens plaçaient Osiris ou le Soleil, et Isis ou la Lune dans un navire *. Les Grecs en agirent de même, probablement à l'imitation des Égyptiens. Une figure de la Lune qu'on voit dans la villa Ludovici, privée de sa tête, mais qu'on reconnaît à son manteau attaché devant sa poitrine, tient son pied gauche sur une barque. Une base ronde de la villa Mattei, porte une statue regardée comme celle de Livie, mais qui représente, en effet, une muse tragique, comme le désigne le cothurne placé à ses pieds. Sur cette base où sont représentées les cérémonies religieuses du culte égyptien, on voit une petite figure d'Isis sur un bateau.

Les artistes Grecs adoptèrent les idées des Égyptiens, qui plaçaient sur des navires, non-seulement le Soleil et la Lune, mais tous les autres

---

* Mart. Capel. de nup. Phil. lib. II.

dieux [1]; comme on voit sur la table isiaque le dieu Apis, sans doute pour désigner les mouvemens des dieux doux et égaux. *Numenius*, d'après *Porphire*, prétendit même expliquer par cette image, le mouvement de l'esprit divin sur les eaux dont parle la Genèse. *Thalès*, qui voyagea en Égypte, trouva peut-être dans cette allégorie sa doctrine, que l'eau était le principe des choses, que la terre semblable à un vaisseau naviguait sur l'océan [2].

A la poupe du navire dans le monument dont je fais la description, on voit gravé un œil assez semblable à celui qui décore la proue de la colonne rostrale de Caius Duillius, au Capitole; et six autres proues de navires faisant partie d'un ornement de sculpture, placé autrefois à Saint-Laurent hors des murs, et aujourd'hui au musée du Capitole. On voit des yeux semblables à la proue d'un vaisseau, sur une médaille de Syracuse, sur une autre médaille de Démétrius, roi de Syrie, sur trois médailles de Pompée et sur une tête au musée Farnèse [3]. Mais on ne peut pas bien reconnaître cet œil; il ressemble à un petit cercle entouré de rayons.

Si le vase dont je parle était un ouvrage égyptien, cet œil se rapporterait à Osiris, symbole du Soleil, dont l'œil sur le bord du Nil formait le caractère hiéroglyphique [4]. J'ai vu des yeux peints à la poupe de plusieurs felouques de Malthe et de Sicile, sans savoir ce que signifiait cet ornement.

Deux des chevaux du quadrige sont tenus par la bride par Mercure, aisé à reconnaître à son caducée et à deux aîles sur la tête. Ce dieu pourrait être considéré comme le type de la planète de Mercure, perpétuellement voisine du soleil. La seconde figure, de l'autre côté du quadrige, est assez difficile à reconnaître. Armée de l'épée et du bouclier, elle désigne ou la planète de Mars ou Vénus armée, appelée par les Grecs Ενοπλιος, et dont parle Homère, et qui la fait

---

[1] Porphyr. ap. Euseb. Præp. Evang. lib. III.

[2] Senec. Nat. qu. lib. III.

[3] Pedrus. Tesor. Farn. tom. 6, tab. I.

[4] Macrob. Saturn. lib. I, p. 248.

danser avec une épée nue à la main; comme dans le bouclier d'Achille, il place des jeunes filles dansant en rond l'épée au coté [1]. Je parle assez au long de cette Vénus armée au *chap. 18*, *n.° 41*. Cette figure pourrait aussi désigner la planète de Vénus, lorsqu'elle se montre avant le lever du soleil [2].

Sur les deux anses du vase sont sculptés deux jeunes gens. Un manteau couvre leurs épaules, laissant nu le reste de leur corps. Leur tête est couverte d'un bonnet assez semblable à ceux dont Castor et Pollux sont ordinairement revêtus. Ils foulent un bouclier de leur pied gauche. Ces deux jeunes gens pourraient être le symbole du zodiaque, autour duquel le Soleil paraît faire sa course annuelle.

Montfaucon a publié ce monument [3]; mais trompé par un dessin peu correct, il a pris les deux figures principales pour Cérès et Proserpine, les deux jeunes gens pour des joueurs au palet, changeant en disque les armures qui leur couvrent les jambes, et changeant en cornes les deux ailetes de Mercure, il en a fait un satyre chargé de conduire les chevaux.

III.

N.° 23. L'estampe au n.° 23 est un bas-relief de la villa Albani, sur lequel on a restauré une petite figure rongée par le temps. On y distingue Diane à sa physionomie éclatante, un chien de chasse couché à ses pieds, à sa robe longue, quoiqu'ordinairement cette déesse soit vêtue d'habits courts [4], comme ceux d'Athalante, et qui conviennent à une chasseresse. Cependant on voit quelquefois Diane vêtue d'habits longs. Tel est le costume de la belle statue de cette déesse dans la villa Pamphili, de deux autres dans la villa Mattei, et d'une quatrième dans les jardins du palais Borghèse. Le chien placé aux pieds de cette statue, ressemble à celui de la Diane de *Callimaque* [5], qu'on voit

---

[1] Iliad. v. 597.
[2] Olympiod. in Meteor. Aristot. p. 12.
[3] Ant. expl. suppl. tom. 3.
[4] Prudent. Stephan. lib. XVII, p. 166.
[5] Hymn. in Delph. v. 230.

avec ses oreilles tendues, attentif au commandement de sa maîtresse.

Je dois observer à ce sujet, que le docte Louis de la Cerda, expliquant le *Nuda genu* de Vénus dans son commentaire de l'Enéide [1], y rapporte la phrase de *Sophocle*, Θυραῖον μηρόν; mais n'en trouvant pas le sens, il la rend par ces mots fort ouverts, *fenestratum femur*, comme si le mot grec Θυραῖον signifiait une porte avec ses gonds. Ce mot, dans le sens de *Sophocle*, signifie, celui qui est dehors. Parlant d'Ajax sorti de sa tente, il dit : Αἴας Θυραῖος. *Eschile* et *Euripide* donnent à ce mot la même signification.

Diane tient un flambeau dans une main, et une coupe dans l'autre, Λεβης [2]. *Eratostene* regardait le flambeau allumé comme un attribut de Diane, considérée comme Hécate. Une seconde figure à laquelle on aperçoit des aîles, tenant un vase appelé par les Grecs, Προχοος, et par les Latins, *Gutturnium*, verse une liqueur dans le vase de la déesse, ou fait une libation de la même manière que sur un bas-relief dont j'ai déjà parlé ; une figure aîlée fait une libation auprès d'une muse accompagnée de Diane.

A ses aîles, on croirait, d'abord, reconnaître la Victoire; mais je crois que cette figure est celle de Cérès, appelée par les Grecs Ποτηριοφόρον, parce qu'elle portait un vase à la main. Les Achéens lui rendaient un culte particulier [3]. J'en ai parlé au n.° 15. Cette libation pourrait être considérée allégoriquement comme l'expression de l'abondance dont Cérès est la source féconde. Les aîles de Cérès, qu'on ne retrouve dans aucune autre de ses figures, n'invalideraient pas mon explication, puisqu'on a vu précédemment que l'épouvante répandue par Typhon, parmi les habitans de l'Olympe, les obligea tous à prendre des aîles pour fuir au plus vîte. Si cependant cette figure aîlée était celle de la Victoire, ce vase ferait allusion aux libations faites à cette déesse, pour lui rendre grâces des succès à la guerre. Dans

---

[1] Comm. in Virg. Æn. I, v. 324.
[2] Poll. Onom. lib. VI.
[3] Athen. Deipn. lib. XI, p. 461.

quelques langues orientales, un vase nommé *situla*, est un symbole de la Victoire [1].

A l'égard de la figure tronquée et restaurée, ce pourrait être celle de Bacchus, regardé par *Orphée* comme le fils de Cérès, sous le nom d'*Yaccus*, et par *Pindare*, comme l'assesseur de cette déesse, παρεδρον Δαματερον [2]. Les étroites liaisons de Cérès et de Bacchus, pour la nourriture des hommes, sont prouvées par une infinité de monumens antiques. On voit sur une urne sépulcrale, Bacchus alaité par Cérès; ce qui est une allégorie. Il existe une inscription dédiée à Bacchus, à Cérès et à Proserpine, dans laquelle Bacchus et Cérès portent le nom de *Liber* et de *Libera* [3]. Je ne pense pas qu'on puisse sérieusement apporter en preuve, contre mon opinion, une ancienne épigramme grecque, dans laquelle le poète assure que Cérès ne peut pas être supposée avoir des liaisons avec un ivrogne [4].

L'urne sépulcrale dont je viens de parler a induit en erreur un célèbre académicien au sujet de la nymphe qui tient par la bride les chevaux du char de Cérès. Cette nymphe étant habillée d'une manière succincte, il la prend pour un homme, et lui donne le nom de *Dioclès*, un des quatre personnages auxquels Cérès avait confié le soin de présider à la solennité de ses fêtes [5].

IV.

N.° 24. La draperie de la figure mutilée du monument dont je viens de parler, expliquée dans la collection des pierres gravées de Thomas Jenkins, à Rome, à l'occasion d'une pierre où se trouve une petite figure de Diane, me décide à placer cette pierre gravée dans mon ouvrage, au n.° 24. Cette pierre, découverte depuis peu de temps, est très-bien conservée, et fait partie d'un bracelet d'or.

Gorio avait regardé comme un Narcisse, une figure assez semblable

---

[1] Schult. Com. in prov. Salom. c. 20.

[2] Isthm. Od. 7, v. 3.

[3] Montfaucon. Ant. expl. tom. 1, pl. 45.

[4] Suid.

[5] Boze, Descript. d'un tombeau, p. 656.

à celle de ce monument, gravée sur une pierre du cabinet du grand-duc de Toscane [1]. La voyant dans l'attitude de regarder en bas, il décida que c'était Narcisse se mirant dans le cristal d'une fontaine. La pierre gravée dont je parle explique cette conjecture. Aux pieds de la figure, on voit une coquille dans laquelle l'eau d'une fontaine coule d'une bouche de lion : ainsi on voit l'eau sortir d'une fontaine dans laquelle puise Hercule, gravé sur un scarabée dans le cabinet du duc de Carafa-Noia, à Naples. Cette coquille représente l'eau dans laquelle Narcisse en se mirant devint amoureux de lui-même.

La petite figure de Diane placée sur un rocher, et sous laquelle se trouve une tête de cerf, désigne la passion de Narcisse pour la chasse. *Plutarque* nous apprend qu'on appendait aux temples de Diane, des têtes de bêtes sauvages; on voit une tête de cerf au milieu de l'architrave d'un temple de Diane, sculpté sur un bas-relief au palais Spada.

Un petit Amour placé sur le massif de la fontaine, désigne la passion de la nymphe Echo pour Narcisse, ou l'amour de Narcisse pour sa propre figure, qu'il prenait pour celle d'un autre individu.

On voit attaché à un arbre le chapeau du fils de Céphise et de Liriope. *Gorio* l'a pris pour un bouclier; ce chapeau est semblable à ceux des Thessaliens, appelés Καυσία; c'était une espèce de petit parasol auquel les Grecs donnaient le nom de Θολια, à cause de sa forme ronde [2]. Ce chapeau n'est pas un ornement oiseux sur ce monument. *Casaubon* expliquant un passage d'Athénée, regarde ce chapeau comme l'annonce du caractère efféminé de celui qui le portait.

---

[1] Mus. Florent. Gem. tom. 2.

[2] Poll. Onom. lib. VII, segm. 174.

N.° 25.



Tom. I.er

CHAPITRE VIII.

NÉMÉSIS.

N.° 25. ON trouve souvent sur les médailles et les pierres gravées, la figure de Némésis, fille de la Fortune, déesse, ou, selon *Platon*, messagère de la Justice [1]; mais je ne connais d'elle qu'une petite statue de marbre conservée dans la villa Albani : c'est le sujet du n.° 25.

Lorsqu'on découvrit cette statue aujourd'hui restaurée, elle n'avait ni tête, ni bras droit, ni les aîles auxquelles, de toute antiquité, on reconnut cette déesse [2]. On ne pouvait distinguer cette déesse à d'autre signe qu'à sa robe qu'elle relève jusqu'à son visage avec sa main gauche; attitude constante de Némésis chez les anciens; elle cache non-seulement sa poitrine, mais son visage, pour annoncer sa puissance occulte, et que si la Justice paraît lente et peu soucieuse dans la poursuite des crimes, jusqu'à paraître les perdre de vue, ils échappent cependant rarement à sa vengeance. Peut-être aussi cette attitude annonce-t-elle l'origine de Némésis, regardée par plusieurs auteurs anciens comme fille de la Nuit [3].

Le bras de Némésis qui tient sa robe élevée, formait chez les Grecs la mesure appelée Πυγων et Πῆχυς, coudée, dont l'étendue se prenait depuis l'angle du coude jusqu'à la première jointure des doigts [4]; ce qui pouvait se rapporter à l'égalité rigoureuse avec laquelle la Justice doit mesurer les actions humaines sans acception de personne, conformément à une ode d'un ancien poète anonyme, que les Grecs

[1] Leg. lib. IV, p. 417.
[2] Pausan. lib. I, p. 82.
[3] Hesiod. Theog. v. 223.
[4] Anthol. lib. VI.

chantaient au son de la lyre [1], et dans laquelle cette égalité était exprimée dans ce vers :

Ὑπὸ πῆχυν ἀεὶ βιοτον μετρεῖς.

Déesse, mesurez toujours les actions des hommes à votre coudée.

Cette mesure était aussi attribuée à Némésis, dans une épigramme grecque. Les savans de l'Académie d'Herculanum [2], la regardaient comme une mesure effective qu'elle tenait dans sa main. Aucune figure de Némésis ne porte à la main une mesure pareille.

Pour restaurer cette figure, on chercha dans la terre les membres qui lui manquaient. Plusieurs têtes furent vainement essayées; enfin, on en trouva une couronnée de tours; elle se raccordait parfaitement sur le cou de la statue. Cependant les savans ne crurent pas d'abord qu'elle convînt; mais un médaillon de *Macrin* [3] prouva que les tours avaient été employées pour couronner Némésis, comme pour couronner Cybèle.

Pour rendre cette tête parfaitement convenable au caractère de la déesse, il ne manquerait que de l'incliner un peu plus en avant, afin que sa vue se portât en bas vers son sein. C'est ce qu'on lit dans l'ode que j'ai déjà citée :

Νευς δὲ ὑπο κόλπον ἀει κάτω ὀφρυν.

Vos yeux se baissent toujours vers votre sein.

Cette attitude annonce le regard méditatif de la déesse, dont l'esprit est perpétuellement occupé à récompenser les bonnes actions, et à punir les mauvaises.

Je passe sous silence les autres attributs de Némésis, pour m'attacher aux seuls qu'on remarque sur la petite statue dont je fais la description. Ils consistent en de grandes aîles et en un rameau qu'elle tient dans sa main. Ces attributs se trouvent aussi sur une pierre gravée de la collection de *Stosch* [4]. Le rameau pouvait être de frêne,

---

[1] Mém. de l'Acad. des Inscript. tom. V, p. 187.

[2] Pitt. Erc. tom. III.

[3] Buonarot. l. c.

[4] Descrip. des Pierr. grav. du cabinet de Stosch, l. c.

Μελία, comme celui de la statue de cette déesse, ouvrage de *Phidias*, par allusion à la dureté de ce bois, dont les anciens faisaient leurs lances. On voulait peut-être aussi désigner la rigueur avec laquelle la Justice doit infliger les châtimens aux criminels. Le rameau se trouve dans la main qui a été restaurée.

La Némésis de *Phidias* porte dans une de ses mains, dans une patère, des petites figures qui représentent des Éthiopiens. *Pausanias* déclare qu'il ne conçoit pas leur signification. Je ne prétends pas en savoir plus que cet écrivain; mais je propose mes conjectures. A ces images symboliques peut se rapporter l'épithète d'Αμυμων, exempt de vices, donnée par *Homère* aux Éthiopiens. Dans cette supposition, *Phidias*, en plaçant dans la main de Némésis des Ethiopiens, annonçait la protection éclatante accordée par cette déesse à ce peuple vertueux.

Les anciens rendaient un culte particulier à Némésis, regardée comme une déesse, dont le soin spécial était d'abaisser l'orgueil des hommes et de châtier leur insolence [1]. Ce culte consistait, à ce que nous apprend *Sénèque* [2], en des actes d'humilité et de pauvreté volontaire. *Suétone* assure qu'Auguste, pour se rendre propice la déesse Némésis, destinait, chaque année, un jour à contrefaire le mendiant, tendant la main, *cavam manum*, comme pour demander l'aumône [3]. On voit dans la villa Borghèse, une statue dans l'attitude de tendre la main, pour attirer la charité des passans : on l'a regardée longtemps comme représentant le célèbre Bélisaire, réduit par la misère à demander l'aumône. Je n'entrerai pas dans les raisons qui prouvent, avec la dernière évidence, que la relation de l'avilissement de Bélisaire fut inventée pour obscurcir la réputation de ce grand homme : mais j'observerai que cette statue, quoique défectueuse à quelques égards, est de beaucoup supérieure aux autres ouvrages de sculpture faits dans le siècle où vivaient Justinien et Bélisaire; elle se rapporte

---

[1] Macrob. Sat. lib. 1, c. 22.

[2] Epist. 20.

[3] Conf. Casaub. Anim. in Suet. p. 115.

évidemment à un personnage qui vivait plusieurs siècles auparavant, et que l'artiste suppose dans l'attitude d'appaiser Némésis.

CHAPITRE IX.

LA PUDICITÉ.

N.° 26. La Pudicité était l'amie et la compagne de Némésis, appelée Δίκη par *Aratus* [1], et Astrée par *Ovide. Homère* rapporte que les iniquités des hommes forcèrent Némésis et Astrée d'abandonner la terre [2], où elles étaient chaque jour outragées. Cette image poétique me paraît supérieurement exprimée dans un bas-relief dont j'ai placé l'estampe au n.° 26. Ce bas-relief n'existe plus à Rome; et, d'après le dessin que j'ai consulté, il me paraît avoir été de terre cuite.

Dans ce monument, la figure de la pudicité se distingue des autres portraits de cette déesse, conservés sur les médailles, par ses aîles et par son attitude de porter sa main gauche sur son visage, qu'elle retire en arrière comme pour écarter la vue d'un objet que la pudeur repousse:

Illa solo fixos oculos aversa tenebat. VIRG. Æn. lib. VI.

Cependant, le regard de cette déesse est différent du regard sévère de la Justice [3]. Auprès d'elle, une femme, un genou en terre, paraît vouloir rendre un culte dérisoire à la Pudicité, en lui offrant, avec des fruits et des gâteaux, une espèce de Priape [4].

Dans une peinture d'Herculanum, on voit une offrande de cette nature dans une corbeille de jonc, appliquée sur un panneau jaune. Les hommes, dans les premiers siècles du monde, offrirent en sacrifice aux dieux les prémices de leurs fruits [5]. Les fruits offerts sur ce

---

[1] Phænom. v. 101.
[2] Iliad. v. 122.
[3] Theod. Prodrom. lib. IV, p. 153.
[4] Dionys. Halyc. Ant. Rom. lib. II.
[5] Hom. Hodys. v. 761.



N.° 27.



Tom. I.er

N.° 28.



Tom. I.er

monument sont probablement des figures au milieu desquelles on plaçait un Priape dans les fêtes de Bacchus [1].

Cette femme pourrait bien aussi représenter l'Impudicité, Αναίδεια, à laquelle les Athéniens érigèrent un temple dans leur ville, pour lui rendre un culte public.

CHAPITRE X.

MARS.

I.

N.° 27. Une statue du palais Borghèse, avec le casque en tête et un anneau autour de la jambe droite, m'avait conduit à diverses conjectures en examinant les pierres gravées de la collection de *Stosch*. Je n'en parle pas, parce que j'aurais besoin de les examiner de nouveau. La tête de cette statue étant nue, idéale et sans barbe, doit représenter un dieu ou un héros; je la regarde comme celle de Mars, auquel le sculpteur a mis des fers aux pieds. Les Athéniens, qui firent sculpter chez eux la Victoire sans aîles, en signe de la protection constante qu'elle accordait à leur ville, purent bien avoir eu l'idée d'enchaîner Mars; c'est ce que *Nonnus* exprime dans ce vers:

Χαλκῷ σφίγξον αρηα Κοβερνητῆρα σιδήρου.

Cette idée de leur part paraît même prouvée par plusieurs passages des poètes grecs. Ainsi les Tyriens tenaient chez eux Hercule enchaîné; ainsi la statue de Saturne, à Rome, était liée avec des chaînes qu'on ne détachait que le jour de la fête de ce dieu. D'ailleurs, d'anciens poètes avaient chanté que Mars fut autrefois enchaîné avec des chaînes de fer par les géants Othus et Ephiatte [2], fils d'Aloëus et d'Iphimedie.

---

[1] Conf. Bentley's Diss. upon the Epist. of Phalar. p. 208.

[2] Hom. Iliad. v. 385.

II.

Dans le bas-relief placé au n.° 27, l'adultère de Mars et de Vénus se trouve exprimé d'une manière qui n'alarme pas la pudeur, et cependant avec beaucoup de précision. Vulcain élève dans sa main un rideau de lit, emblême de la situation dans laquelle il surprit la belle Cithérée auprès de Mars. On voit l'embarras du guerrier, tandis que Vénus, tout en cherchant à couvrir son visage avec son voile, semble reprocher à Mercure, par ses regards furtifs, de ne l'avoir pas avertie à temps que son mari arrivait.

Dans ce bas-relief, le sculpteur a placé auprès de Jupiter, Junon son épouse, avec un petit sceptre à la main, contre le sentiment d'*Homère*, qui assure que toutes les déesses se cachèrent pour n'être pas témoins de la honte de Vénus. A la forme particulière du sceptre de Junon, qu'on prendrait pour un fouet, on jugerait que cette figure serait plutôt celle de Bellone, compagne de Mars, représentée ordinairement un fouet à la main [1]; attribut qu'*Eschile* donne aussi à Mars, et *Homère* à Jupiter. Non-seulement le sculpteur a introduit Junon sur ce bas-relief, mais encore Cybèle, Rhéa, et les autres déesses.

On voit auprès de Vénus deux petits Amours:

Concutit tædas geminus Cupido. SENEC. Œd. v. 500.

Le plus grand se cache sous les rideaux du lit. A son air embarrassé et à ses aîles éployées, on le reconnaît aisément pour l'Amour illégitime. L'autre plus petit, avec ses petites aîles et un flambeau qui paraît être celui de l'hymen, semble désigner l'amour légitime de Vulcain pour son épouse. Une figure avec des aîles de chauve-souris, présente l'emblême de la nuit, à laquelle *Euripide* et d'autres poètes donnent des aîles [2], et qui est nommée Vénus dans une hymne attribuée à Orphée, sans doute parce que ses ombres étaient favorables aux mystères de l'amour. Cette figure pourrait aussi représenter

---

[1] Virg. Æn. lib. VIII. Lucan. lib. VII.

[2] Orest. v. 178.

le démon Gigron : Γιγρὼν δαίμων τις ἀφροδισιακός, qui, selon la fable, favorisait les adultères [1].

Mercure exerce ses fonctions d'espion nocturne, Ὀπωπητὴρ νυκτός. Il reçoit la Nuit comme son amie et sa confidente, parce que, suivant les poètes, elle favorisait les entreprises des amans [2]. Il fait le guet en faveur de Mars; service qu'il rendait aux autres dieux. On sait que, sous la forme de Sosie, il accompagna Jupiter transformé en Amphytrion, et qu'il arrangea les entrevues de Vénus avec Anchise. De l'autre côté du bas-relief sont sculptées les cérémonies du mariage de Vénus et de Vulcain, célébré en présence de Junon, et qui, d'après *Plutarque,* fut le sujet d'un poëme, ouvrage de *Demodocus,* poète d'Alcinous, roi des Phéaciens [3].

III.

N.° 28. Le sujet du bas-relief gravé au n.° 28, est encore l'adultère de Mars et de Vénus; mais il est conçu d'une manière différente. Ce monument est conservé dans la galerie du palais Albani, à Rome. Vénus assez bien désignée, est assise sur un lit en forme de canapé, tenant dans ses deux mains un voile enflé qu'elle élève sur sa tête, attitude dans laquelle on représente ordinairement la Nuit, laquelle est appelée par l'antique poète *Bacchilide,* Μεγαλόκολπος, celle qui tient un voile gonflé; circonstance qui semble annoncer que Mars et Vénus furent surpris ensemble durant la nuit. Ce lit est soutenu par des enfans aîlés, appelés par les Grecs, Ἑρμῖνες; des colonnes et un baldaquin le couronnent. Autour de ce trône, les filets de Vulcain sont tendus pour surprendre les deux amans. Ces figures expliquent ce qu'entend *Homère* par le mot Ἑρμῖνες; il exprime les colonnes qui soutiennent le ciel d'un lit. Deux figures semblables, gravées sur un fragment de camée, dont je possède l'empreinte, supportent un lit sur lequel est couchée une femme nue, probablement Vénus.

---

1 Eustath. lib. I.

2 Hom. Hymn. Merc. v. 290.

3 Plutarch. de Music. lib. IX.

Auprès du lit un Amour, tenant un éventail à la main, s'assied sur un petit coffre dont on aperçoit la serrure. Le Scholiaste d'*Homère* prétend que les Hermès, Ἑρμῆς, représentaient anciennement Mercure, appelé quelquefois *Hermès*, parce que ce dieu présidait au sommeil. Mars est représenté sous la figure d'un jeune homme sans barbe; on voit son casque sur sa tête, et le reste de ses armes à ses pieds. Vulcain se glisse, dans l'attitude de vouloir surprendre Mars avec son infidèle moitié. Auprès de lui se trouvent Mercure, Apollon, Neptune, Cybèle, et plusieurs autres déités des deux sexes. Cybèle est assise sur un fauteuil, accompagnée de deux lions. On reconnaît Neptune à un monstre marin placé sous ses pieds. Plus loin, on voit Bacchus accompagné d'Hercule, armé de sa massue noueuse; ce qui offre évidemment un anachronisme. *Homère* ne nomme point Hercule parmi les dieux qui furent témoins de l'adultère de Mars et de Vénus, parce que l'apothéose d'Hercule est postérieure à cet événement, suivant la chronologie des mythologues.

Un peu au-dessous de la figure d'Hercule, la Terre est représentée sous les traits d'une femme tenant dans ses bras une corne d'abondance, et s'appuyant du bras droit sur un bœuf, lequel, selon les Egyptiens, était le hiéroglyphe de la terre [1]. J'observerai à ce sujet, que sur une peinture antique du combat d'Hercule contre Anthée, lequel recouvrait de nouvelles forces toutes les fois qu'il touchait la Terre sa mère [2], la Terre est désignée par le rocher sur lequel on la voit assise. Ce rocher ressemble à celui qui sert de siége à Thémis, regardée comme fille de la Terre. Cette figure de Thémis se trouve dans cet ouvrage, au n.° 44.

---

[1] Macrob. Sat. lib. I.

[2] Sepolcr. de' Nason. tav. 13.

N.° 29.



Tom. I.er

CHAPITRE XI.

BELLONE.

On s'est trompé jusqu'à présent, en nous donnant pour des images de Bellone, celles de Pallas ou de la Victoire. Laurent *Béger* s'est trompé comme les autres.

N.° 29. La gravure du n.° 29 est un fragment de sarcophage, conservé dans la villa Albani; tout annonce que c'est une Bellone, appelée par les Grecs Ἐνυώ, Ἐρίννυς, Θεὰ πωλεμικὴ, et comptée parmi les divinités infernales [1]. Elle est placée sur un cippe rond.

Sur ce fragment précieux, Bellone tient son bouclier sous son bras droit, et sa lance de la main gauche. *Stace* la représente de la même manière [2]. Les Grecs la nommaient quelquefois Ὑπὸ μάλες Φερεσθαι, celle qui porte quelque chose sous ses aisselles. Dans la plupart des autres monumens, Bellone est représentée un fouet à la main, comme je l'ai observé au sujet du bas-relief du n.° 27. Dans celui-ci, elle tient son bouclier sous son bras droit, et semble préparer ses armes pour en faire bientôt usage. Les soldats romains portaient ainsi leurs boucliers lorsque Rome était menacée d'une conspiration; ce qu'ils appelaient *Scuta perversa*.

L'usage des Grecs de compter Bellone parmi les divinités des enfers, me fait conjecturer que cette figure se rapportait à l'urne sépulcrale d'un guerrier. Le portrait d'un homme nu avec la cuisse droite élevée, me paraît être celui d'un prêtre de cette déesse. Une femme âgée, immolant un coq sur un autel fumant, offre probablement un sacrifice à Mars, puisque chez les Spartiates le coq était immolé à Mars [3]. Ce sacrifice pouvait aussi être offert à Bellone. La tête de lion qu'on aperçoit se rangeait parmi les attributs du sarcophage.

---

[1] Martial. lib. II.

[2] Theb. lib. IV.

[3] Tristan. Com. Hist. t. I, p. 331.

CHAPITRE XII.

VÉNUS.

N.° 30. N.° 31. Le lys fut toujours compté parmi les attributs distinctifs de Vénus, comme symbole de la blancheur de cette déesse [1]. On voit la reine de la beauté un lys à la main sur les monumens grecs et étrusques. Parmi les premiers, il faut ranger la superbe bouche de puits du musée Capitolin, sur laquelle sont gravées les douze divinités majeures, dont j'ai fait la description au n.° 5; et parmi les seconds, la base triangulaire d'un des deux candélâbres de marbre du palais Barberini, qui fait le sujet du n.° 30.

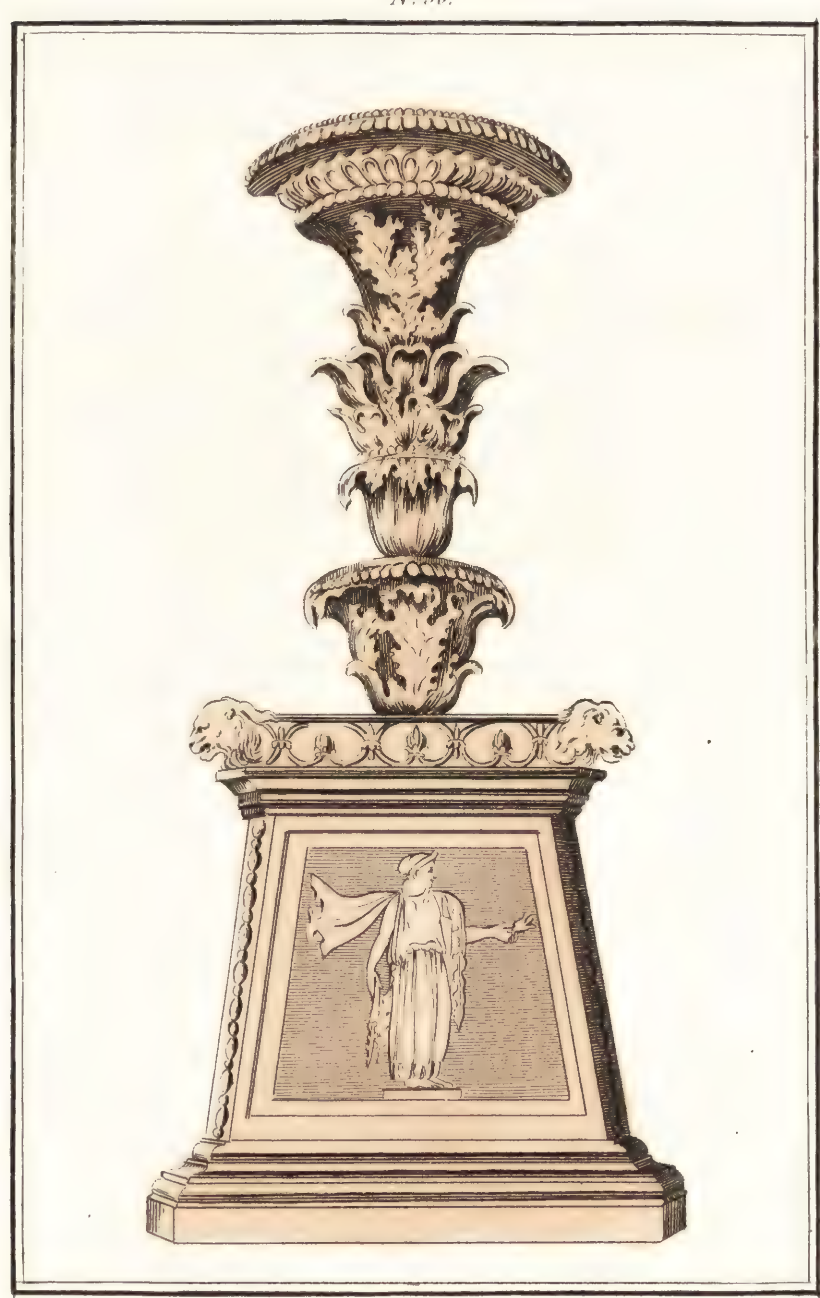
Sur ces deux monumens, Vénus est vêtue comme autrefois la Vénus de Gnide [2]; mais, dans la base du candélâbre, cette déesse est accompagnée de Mars et de Pallas, sculptés des deux autres côtés. Une fleur dans la main de Vénus, semble annoncer qu'elle présidait à la culture des parterres. Les Grecs et les Romains reconnaissaient également en elle cette surintendance. De-là les premiers la nommaient Ευκαρπος et Ζείδωρος [3]. Les Romains avaient aussi institué, en l'honneur de Vénus, des fêtes nommées *Vinalia rustica;* au surplus, le mot latin *hortus*, rendu en grec par celui de Κηπος, est dans cette dernière langue masculin et féminin; comme ceux-ci : Πεδιον, champ; Ενκειος, prés [4]. Le lys était aussi un des emblêmes de Junon et de la déesse Espérance [5].

La lance et le diadême qu'on voit sur la plupart des autres images de cette déesse, sont des attributs qui conviennent également à la

---

[1] Schol. Nicand Alexiph. v. 404.
[2] Plin. lib. XXXVI, c. 5.
[3] Plutarch. Amor. p. 1347, lib. III.
[4] Aristoph. Lysistr. v. 88. Eurip. Cycl.
[5] Conf. Descr. des Pierr. grav. du cab. de Stosch, p. 301.

N.° 30.



Tom. I.er



Vénus céleste ou Uranie, et à la Vénus vulgaire ou Cypris, laquelle fut appelée par les Grecs Εγχειος, porteuse de lance, *astifera*. Cette lance n'était pas celle appelée par les Romains *pura*, c'est-à-dire sans fer, mais une véritable lance comme la portaient les guerriers, comme on le voit sur deux pierres gravées de la collection de *Stosch* [1].

Mais la ceinture de la déesse exige une attention particulière. On sait que cette ceinture, appelée *Cingulum Veneris* par les Latins, et Κεσός ἱμάς par *Homère*, inspirait si infailliblement la tendresse, que Junon l'emprunta pour se faire aimer de Jupiter. On remarque particulièrement cette ceinture sur une statue de Vénus, de grandeur naturelle, qui était dans le palais Spada, et dans une autre du musée du Capitole. Cette dernière qui embrasse Mars, semble être le portrait de quelque impératrice.

Dans les deux marbres, on voit sur la robe de Vénus deux ceintures; la première, appelée par les Grecs Ταινία, serre sa robe au-dessous de son sein; la seconde, à laquelle on donnait les noms de Ζώνη, Ζῶσμα, Περιζωμα, placée plus bas, autour des reins de la déesse, semblait uniquement destinée à relever la robe : c'est celle dont parle *Homère*.

Sur les robes des autres déesses et des autres femmes, cette seconde ceinture est ordinairement cachée par les plis supérieurs de la robe qui tombent sur elle et la couvrent.

Ce n'est pas sans fondement que *Martorelli* [2] accuse des auteurs anciens d'avoir mal expliqué le mot grec Κεσός, dans un sens absolu et substantif, lorsqu'*Homère* en fait l'adjectif du mot ἱμάς. Un de ces auteurs anciens est celui d'une épigramme grecque [3] au sujet d'une Vénus nue, sur laquelle on voyait une bandelette qui descendait de son épaule, et à laquelle il donne le nom de Κεσός, ne faisant pas attention que l'objet d'une ceinture étant essentiellement de resserrer les plis d'une robe, ne peut se trouver que sur une Vénus habillée.

---

[1] Descript. des Pierr. grav. du cab. de Stosch, p. 117.

[2] Thec. Calam. p. 153, et in Additam, p. 16.

[3] Anthol. lib. V, p. 386.

La Vénus dont il est question dans cette épigramme grecque, ressemble à la Vénus nue et armée de la villa Borghèse, sur laquelle on voit une bandelette de cuir, laquelle descendant de son épaule gauche autour de ses flancs, paraît être le ceinturon d'une épée.

La plupart des interprètes anciens et modernes n'ont pas bien compris ce qu'entend *Homère* par la célèbre ceinture de Vénus. *Rigault* est de ce nombre [1]. Le Scholiaste d'*Homère* n'a pas entendu son auteur en expliquant ces paroles : Ἐγκάτθεο κόλπῳ, par celles-ci : Κατάκρυφον ἰδίῳ κόλπῳ, naissait de son sein. On voit par une épigramme grecque au sujet de Vénus [2], que les Grecs des siècles suivans ne savaient pas comment *Homère* plaçait cette ceinture de Vénus. L'auteur de l'épigramme nomme Κεσός la ceinture attachée sous le sein. *Rigault*, que j'ai déjà cité, prend cette ceinture pour un habit particulier. *Prideaux* adopte son sentiment. Mais *Nonnus* a parfaitement compris *Homère*; sa Junon place sa ceinture à la manière de Vénus, autour de ses reins [3].

Nicolas *Hensius* ne s'était pas formé une idée juste de la ceinture de Vénus, lorsque prétendant corriger ce passage de *Claudien*, dans lequel ce poète parle ainsi de Vénus :

Ora decet neglecta sopor; fastidit amictum
Æstus.

il change le mot d'*æstus* en celui de *cestus*; et lorsque le poète représente la déesse se dépouillant de ses habits, à cause de la chaleur du jour, il suppose qu'elle conserve sa ceinture.

Ces deux ceintures de Vénus se rapportent assez à celle que *Sénèque* le tragique donne à l'amazône Hyppolite. Il désigne celle sous le sein par ces mots : *nivei vincula pectoris*, et celle autour des reins par ceux-ci : *auratus religans ilia baltheus*. Parmi les anciens qui ont le mieux compris le sens d'*Homère*, en décrivant la ceinture de Vénus,

---

[1] Not. in Onosandri Stratag. p. 137.
[2] Anthol. lib. V, p. 231.
[3] Dionys. lib. XLII.

N.° 33



Tom. I.°

qu'il appelle Κεσὸν ἱμάντα, Léonce le Scholastique doit être remarqué. Dans une épigramme grecque, voulant louer une célèbre danseuse, il lui donne la ceinture de Vénus, ὑπ' ἐκ λαγόνων, autour des reins.

CHAPITRE XIII.

L'AMOUR.

I.

N.° 32. UNE pioche qu'on voit dans les mains de l'Amour, en plusieurs gravures, et sur-tout sur les médailles d'Albin et de Sévère Septime, a été prise par plusieurs antiquaires pour un flambeau renversé [1]. Il est d'autant plus essentiel de relever cette erreur, que cet instrument, dans la main de ce dieu, n'est pas, à mon avis, un caprice des artistes, ni un jeu de leur imagination. Il présente un sens caché, et paraît l'annonce d'un exercice de la gymnastique.

Les jeunes athlètes, avant de commencer leurs jeux, avaient coutume de piocher et de battre la terre de la Palæstre pour la rendre plus unie. On voyait autrefois dans le Capitole, la statue d'un jeune homme avec une pioche à la main, *rastrum* [2], dans l'attitude de bêcher la terre avant le commencement des jeux gymniques. Pour cette même raison, selon *Théocrite*, Egon, sur le point de partir pour l'Elide, s'était procuré une pioche, Σκαπάνην, et vingt brebis pour sa nourriture durant son séjour. *Scaliger* parle d'une médaille de l'île de Scio, où l'on voyait du côté droit un sphinx, et sur le revers une pioche, avec cette épigraphe : ΛΑΜΠΡΟΣΧΙΟΣ; c'était, peut-être, le nom d'un célèbre athlète de cette île, nommé *Lampros* [3]. Cette pioche dans la main de l'Amour, peut encore avoir quelqu'autre allusion que je ne connais pas.

Parmi les épithètes données à l'Amour, se trouve celle de Claviger.

---

[1] Vaill. Num. Imp. ær. t. 1, p. 110.
[2] Fest. v. Rutrum.
[3] Scalig. Animadv. in Chron. Euseb. p. 47.

Elle ne dérive pas de la masse ou pioche dont l'Amour est armé sur beaucoup de monumens, et en particulier sur la pierre gravée de la collection de *Stosch*, qui fait le sujet du n.° 32, mais des clés que ce dieu porte en même-temps.

De toutes les divinités auxquelles les poètes donnaient des clés pour attributs, la plus célèbre fut la triple Hécate. Les clés qu'elle tient dans ses mains peuvent être considérées comme celles de l'enfer. Au même titre, Éaque, un des juges des enfers, fut surnommé porte-clés, κλῃδοῦχος. Il n'est pas si aisé de donner la raison des clés que les anciens donnaient au Soleil et à Pallas [1], laquelle s'en servait, suivant *Eschile*, pour enlever les foudres de Jupiter dans les endroits où ce dieu les avait cachés. La même épithète de porte-clés est attribuée à l'Amour dans une hymne d'Orphée et dans les tragédies d'Euripide. L'Amour portait ces clés, ou pour ouvrir et fermer à son gré l'appartement de Vénus, ou pour désigner les plaisirs dont il était le dispensateur, ou peut-être aussi pour faire allusion aux clés portées par les prêtres et les prêtresses. Euripide parle des clés de Cassandra, prêtresse d'Apollon.

Dans la pierre gravée dont je fais la description, l'Amour porte dans une main une massue, comme celle d'Hercule, et dans l'autre des clés attachées ensemble autour d'un anneau. Les clés, κλῄδες en grec, désignaient aussi une couronne dans le dialecte éphésien, au rapport d'*Euripide* [2].

II.

N.° 33. Je n'ai placé dans mon recueil qu'un petit nombre de monumens purement allégoriques. Un des plus intéressans est la pierre gravée appartenant au lord Hope, qui fait le sujet du n.° 33. Elle représente un petit Amour avec un flambeau allumé, hâtant sa marche pour embrasser un jeune homme extrêmement affligé, et dont on aperçoit les efforts pour fuir.

---

[1] Procli hymn. in Sol. v. 3. — Spanhem. Obs. in Callim.

[2] In Troad. v. 257.

Cette allégorie peut assurément s'interpréter de diverses manières, et prépare des tortures à l'esprit des savans. Pour moi, j'y vois tout simplement l'expression de la passion de l'amour, dont le désespoir est tempéré par un rayon d'espérance. Le jeune homme, abandonné par l'objet de ses tendres affections, cherche à mettre fin à ses peines. Le manteau dont il s'enveloppe annonce la froide humidité de la nuit. L'attitude de son corps plié en avant était, selon *Aristophane* [1], propre à ceux qui, marchant la nuit, portaient une lanterne, et tâchaient d'empêcher le vent d'en éteindre la lumière. On voit sculptés de cette manière plusieurs petits Amours sur un autel octogone du musée Capitolin, et sur deux pierres gravées du cabinet de *Stosch* [2]. Le rocher qu'on aperçoit devient le symbole de l'expédient qu'il a choisi pour se donner la mort; ainsi le rocher de Leucate eut long-temps la réputation de guérir toutes les blessures de Cupidon. Sur la partie la plus élevée de ce promontoire, était un temple d'Apollon. Chaque année, durant les fêtes solennelles de ce dieu, on précipitait un criminel du sommet de la montagne dans la mer, sacrifice expiatoire pour éloigner tous les maux dont la contrée était menacée. On entourait le condamné de plumes d'oiseaux, pour ralentir la rapidité de sa chute, et un grand nombre de mariniers dans des bateaux rassemblés autour du précipice, s'efforçaient à lui sauver la vie; sa sentence de mort était alors changée en un bannissement perpétuel [3].

Les amans désespérés recouraient au saut de Leucate, pour se guérir de leur passion. On assure que Céphale tenta le premier ce singulier expédient, pour éteindre un malheureux amour. Il fut imité successivement par Sapho et par Artémise, reine de Carie, qui suivit l'armée de Xerxès dans son expédition contre la Grèce; elles voulaient ainsi se guérir de leur tendresse, la première pour Phaon, la seconde pour Dardanus, selon les uns, et pour Ligdamus, selon les

---

[1] Lysistr. v. 1002.

[2] Pag. 128, n. 629.

[3] Strab. lib. X, p. 452.

autres. *Plutarque* fait honneur du premier saut de Leucate [1] à Focus, un des descendans de Codrus, roi d'Athènes. *Ptolomée* Héphaestion, compte sept personnes qui se précipitèrent de ce promontoire dans la mer [2].

Lorsque le jeune homme veut se livrer à son désespoir, l'Amour en arrête l'effet sinistre en faisant briller l'espérance à ses yeux; son flambeau allumé devient le symbole du cœur de sa maîtresse, qui, blessée par l'Amour, va brûler pour lui du même feu dont il brûle pour elle. *Moschus* donne à l'Amour un flambeau allumé pour attribut [3]. Les deux passions contraires de l'espérance et du désespoir, sont désignées dans ce jeune homme, d'un côté, par l'attitude de son bras qu'il tient éloigné de son visage, et de l'autre côté, par son second bras qui embrasse l'Amour.

Le possesseur de cette pierre gravée acheta à Rome un monument représentant deux enfans jouant ensemble avec des petites boules. On distinguait aisément l'air satisfait du vainqueur et le dépit du vaincu. Ce groupe ressemble tellement à l'Amour introduit par *Apollonius de Rhodes*, jouant avec Ganimède, que le poète semble avoir conduit le ciseau du sculpteur [4].

CHAPITRE XIV.

PSYCHÉ.

N.° 34. PSYCHÉ présente toujours une allégorie. La pierre gravée dont l'estampe se trouve au n.° 34, offre un caractère particulier. Psyché s'appuie sur une houe, appelée par les Grecs Δικελλα. Cet instrument peut être considéré comme le type de la culture de la terre. L'attitude

---

[1] Plut. de virt. mulier. lib. XVII, p. 454.

[2] Nov. hist. lib. VII, apud Phot. Biblioth.

[3] Idyl. v. 23.

[4] Argon. lib. III.

N.° 34.

Tom. 1.er

Nº 35.



Tom. Iº

tranquille de la déesse représente ce repos de l'ame avec lequel les agriculteurs exercent leurs honorables fonctions; lesquelles, selon *Muzonius* qui cite *Strobée*[1], donnent de l'expansion à la faculté que l'homme tient de la nature, de méditer et de s'instruire.

Suivant la théogonie d'*Hésiode*, lorsque le chaos fut débrouillé, naquirent la Terre, Psyché et l'Amour; Psyché ne procurait aux hommes que tranquillité et bonheur. L'Amour, au contraire, aimait le trouble, et portait par-tout la guerre. Ces deux divinités étaient aussi opposées que la houe l'est aux instrumens militaires. *Tibulle*[2] exprime le caractère turbulent de l'Amour dans ces vers :

.....Et assidue prœlia miscet amor.

L'Amour sur cette pierre gravée, son genou plié, et tenant son bouclier dans ses mains, paraît se cacher, pour désigner sa nature inquiète. On peut aussi rapporter à Psyché et à l'Amour l'opinion de *Platon*, qu'il existait deux Amours[3], l'un bon et divin, l'autre méchant, qui détruisait par les tempêtes les fruits de la terre et l'espoir des hommes qui la cultivaient, quoique, suivant *Tibulle*, il fut né à la campagne[4].

.....Inter agros interque armenta Cupido.

CHAPITRE XV.

DIEUX ET MONSTRES MARINS.

I.

TRITON.

N.° 35. J'AI placé au n.° 35 une tête colossale, conservée dans la villa Médicis, dont l'exécution est parfaite. Elle représente un Triton ou un autre dieu marin. Des ouies de poisson, Βραγχεῖα en grec, entourent

---

[1] Serm. 54, p. 370.

[2] Eleg. 3, lib. 1.

[3] Sympos. lib. III, p. 182.

[4] Pervigil. Ven. v. 138.

ses yeux et ses joues. Elles forment ses sourcils semblables à ceux du dieu marin Glaucus, peints par *Philostrate*, et décrit en ces termes: Ὀφρῦς λάσιαι συνάπτουσαι πρὸς ἀλλήλας; elles entourent ses joues, son nez et son menton: on trouve cet attribut sur la statue d'un dieu marin au Capitole; il est commun à la plus grande partie des Tritons. On l'aperçoit distinctement sur un de ces monstres marins, gravé sur un monument sépulcral conservé aussi au Capitole.

II.

POLYPHÊME.

N.° 36. Il existe plusieurs figures de Poliphême, fils de Neptune, sur des peintures découvertes à Herculanum. Mais celle que j'ai placée au n.° 36, tirée d'un bas-relief de la villa Albani, est seule de son genre sculptée sur le marbre. Le géant chante ses amours pour la nymphe Galathée, et un petit Amour lui enseigne ce qu'il doit chanter. Il tient dans sa main droite un instrument de musique d'un travail grossier. Son bras gauche manque. On lui en a substitué un autre. Cette restauration est un ouvrage moderne.

III.

SCYLLA.

N.° 37. Dans la gravure n.° 37, tirée d'un marbre de la villa Madama, hors des murs de Rome, on voit, d'un côté, un centaure portant un petit Amour sur son dos, et de l'autre côté, Scylla dont la figure est connue par plusieurs autres anciens monumens, mais avec moins de détail que dans ce marbre, où on le voit de grandeur presque naturelle. Une espèce de tablier couvre Scylla depuis la ceinture en bas, pour désigner sans doute sa pudeur, la Mythologie ayant enseigné que cette nymphe, fille de Phorcus, demeura vierge jusqu'à l'événement qui la transforma en un monstre effroyable. L'artiste d'une pierre gravée d'un style antique, l'avait représentée habillée.

En considérant ce marbre comme un monument public, il pourrait

N.° 36.

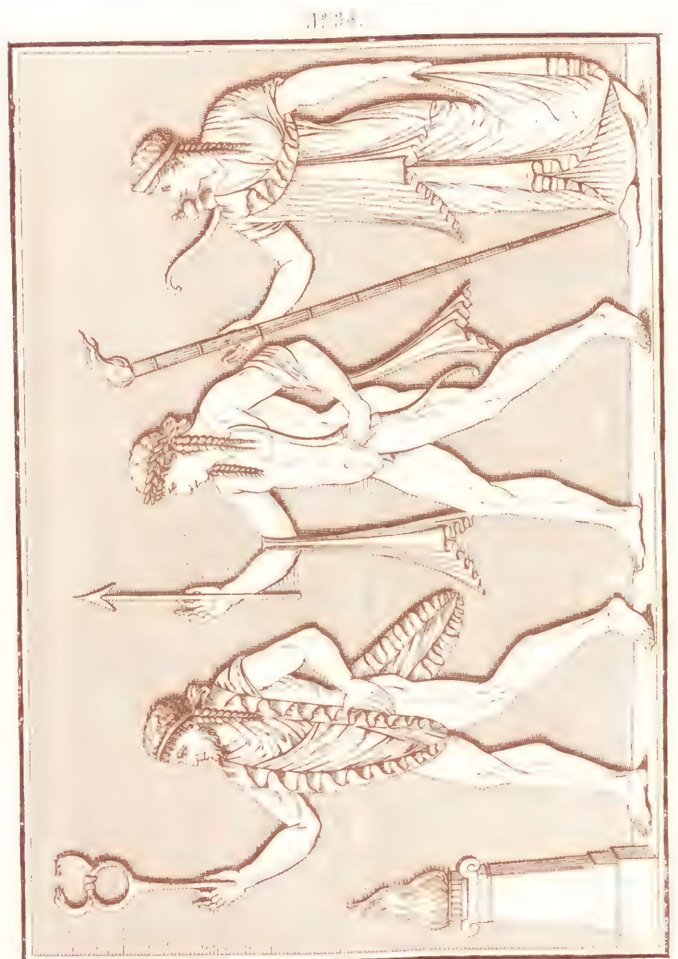


Tom. I.er

N° 3.



Tom. Ier



N.° 39.

Tom. 1.er

être le symbole de quelque victoire navale. Plusieurs médailles de Sextus Pompée, offrent la preuve de cette conjecture [1].

CHAPITRE XVI.

MERCURE.

I.

N.° 38. L'AUTEL rond de forme étrusque du musée Capitolin, gravé au n.° 38, et sur lequel sont sculptées trois figures, représente Mercure accompagné d'Apollon et de Diane. La barbe de Mercure ressemble à celle du même dieu dont j'ai parlé à l'occasion de l'autel étrusque triangulaire, qui a fait le sujet du n.° 15. Le surnom, Σφηνοπώγων, donné à Mercure, ne signifie pas une barbe entortillée, quoique les interprètes de *Pollux* l'aient traduit ainsi [2], mais une barbe terminée en cône, comme on la voit sur le Mercure de ce monument. Des masques avec des barbes semblables, étaient appelés par les Grecs, Ἑρμόνειοι. Ce qui put faire donner à Mercure le surnom d'Hermès.

Je me souviens d'une statue de Mercure qui cajole une jeune fille. Elle se trouve dans le jardin du palais Farnèse. La tête de Mercure qui manquait, a été remplacée par celle d'un jeune homme, avec une barbe qui n'est pas pointue; ce qui prouve que l'artiste a voulu imiter le genre étrusque, sans avoir eu de bon modèle. L'idée de cette barbe, qui ne ressemble pas à celle de Mercure sur tous les autres monumens, ne saurait être venue spontanément à l'artiste; elle lui a été probablement suggérée par quelque littérateur, qui, voulant indiquer [3] la barbe qu'*Homère* donne à Mercure, πρῶτον ὑπηνήτην, et entendant mal ce poète, a cru qu'*Homère* parlait d'un jeune homme

[1] Le Beau, Mem. I. sur le Med. restit.

[2] Ad Poll. l. c.

[3] Iliad. v. 348.

dont la barbe, comme celle de Mercure, n'était pas encore bien touffue, tandis qu'il parlait d'un adolescent dont un coton léger couvrait à peine le menton.

La jeune fille embrassée par le Mercure du palais Farnèse, ne semble pas être Vénus, qui, selon *Plutarque*, était ordinairement accompagnée de quelque autre déesse, pour annoncer que les plaisirs sont peu de chose, si on n'en fait confidence à quelqu'un; elle serait plutôt Acacallis, fille de Minos, ou Eupolémie, fille de Mirmidon, dont Mercure eut des enfans, ou Antinira. On pourrait encore la supposer Proserpine, de laquelle Mercure eut trois enfans, ou la nymphe Lara, qui donna aussi deux enfans à Mercure. Sur la base des deux figures, se trouve sculptée l'écaille d'une tortue, par allusion sans doute à la lyre inventé par Mercure, et dont je parlerai dans la suite,

II.

Sapho et *Alcée* [1] nous apprennent que Mercure fut long-temps l'échanson des dieux, et qu'il leur servait l'ambroisie; de-là il fut nommé par *Plutarque* Καμιλλος. L'ancien ministère de ce dieu se trouve exprimé sur un des côtés de la base triangulaire d'un candélâbre de marbre du palais Barberini, dont j'ai fait mention au n.° 16, en parlant des successeurs de Mercure à l'office de grand échanson de l'Olympe. Le Mercure dont je donne l'explication porte un mouton dans ses bras, attribut qu'on remarquait sur ses statues à Occhalie et en Élide [2], non comme l'interprète *Cossius*, pour désigner les profits faits par les marchands, dont ce dieu était le protecteur particulier, mais pour faire souvenir que Mercure avait autrefois gardé les moutons. Ce mouton pourrait aussi faire allusion à la transformation de ce dieu en mouton, lorsqu'il voulait faire violence à Pénélope, ou à celle de Bacchus en un quadrupède, faite par Jupiter au moment de sa naissance, pour le soustraire aux persécutions

---

[1] Athen. Deipn. lib. x, p. 425.

[2] Pausan. lib. iv, p. 364.

de Junon; Mercure le porta en cet état aux nymphes qui l'élevèrent [1].

On doit, en conséquence, regarder comme allusion à Mercure, une tête de mouton gravée sur un autel dédié à ce dieu, comme le démontre son caducée. Cet autel, conservé dans le palais Borghèse, est le plus grand de tous ceux qu'on voit à Rome. Il fut découvert dans les ruines d'un petit temple.

III.

N.° 39. Un Mercure gravé sur un monument de la collection de *Stosch*, et que j'ai placé au n.° 39, porte une écaille de tortue sur les épaules; ce qui paraît une chose assez étrange. Cependant, cet attribut de Mercure n'est pas sans exemple. Sir *Poccoh* [2] rapporte que la tête d'une petite figure de ce dieu, peinte sur les murs de Thèbes en Égypte, était couverte d'une écaille de tortue, et qu'à côté d'elle se trouvait une autre figure avec deux aîles à la tête. Cet écrivain est le seul qui nous parle de ces deux figures, sans nous apprendre à quelle divinité elles appartenaient. C'était, sans doute, le Mercure Égyptien. Les Égyptiens assuraient que ce dieu avait inventé chez eux la lyre, employant pour cela les écailles des tortues, abandonnées dans les terres après la rentrée du Nil dans son lit [3]. Une tête de Mercure d'un style grec, appartenante à Rome au sculpteur *Cavacepi*, couverte d'une écaille de tortue en guise de bonnet, confirme que cet attribut de Mercure fait allusion à quelque trait de la Mythologie, qui nous est inconnu, et auquel se rapporte la tortue de la pierre gravée dont je fais la description. Dans la main gauche de Mercure, on voit une petite figure nue, ce pourrait être Proserpine ramenée du royaume des enfers, et rendue par ce dieu à Cérès sa mère, puisque Mercure conduisait les ames dans les champs Élysées, et les en ramenait [4]. Ce même sujet se retrouve sur un petit Mercure de bronze. La femme qu'il porte est

---

[1] Apollod. Biblioth. lib. III.
[2] Descrip. of the East. t. I, p. 108.
[3] Euseb. Præp. Evang. ex Diod. Sic. lib. II, p. 29.
[4] Horat. lib. I, od. 10.

habillée avec soin et ornée d'un diadème. Cette petite figure pourrait aussi désigner la puissance attribuée par les mythologues à Mercure, de tirer les ames des enfers par la force des enchantemens.

Le casque placé sur la tête de Mercure, sur quelques monumens antiques, est celui dont Pluton se servit pour combattre les Titans [1]. *Homère* rapporte que Pallas arma sa tête de ce casque au siége de Troye, et Persée l'emprunta aussi pour combattre les Gorgones : telle était la puissance de ce casque, que celui qui en était coiffé devenait invisible aux ennemis qu'il combattait.

CHAPITRE XVII.

APOLLON.

I.

N.° 40. PARMI les belles statues d'Apollon, une des plus célèbres fut celle de *Praxitèle*, à laquelle on donna le nom de *Sauroctonon*, tueur de lézards. L'expression s'en est conservée sur une pierre gravée; mais les antiquaires n'ont jamais parlé de deux statues de ce dieu, qu'on voit dans le palais Borghèse. La plus petite est placée avec plusieurs autres autour d'une fontaine; la plus grande et la mieux conservée n'est pas indigne du ciseau des plus grands maîtres. J'en ai fait le sujet du n.° 40.

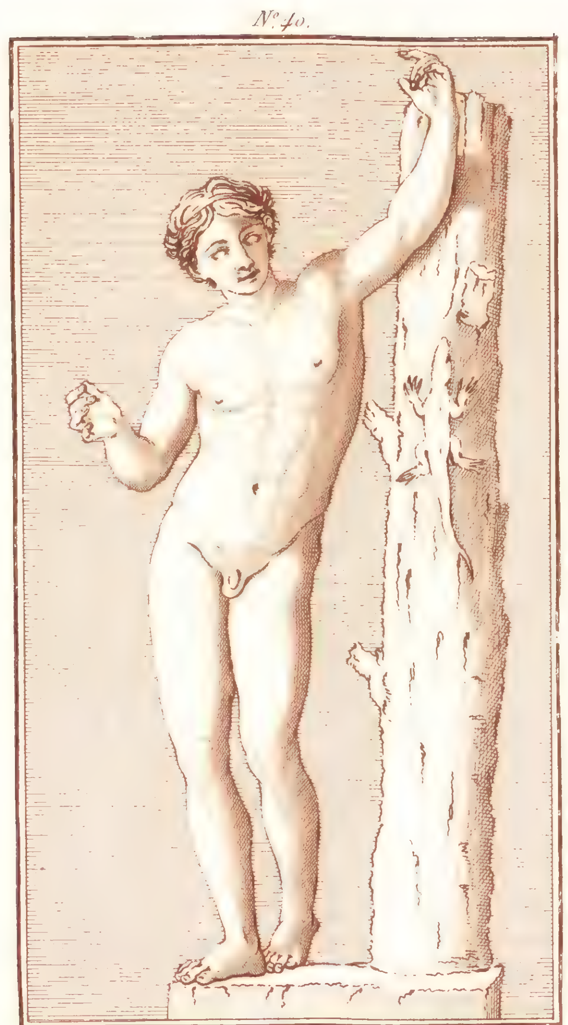
Sur les deux statues, Apollon est représenté jeune encore, et dans l'âge où il se mit au service du roi Admète, en qualité de berger, ce qui le fit nommer Νόμιος, pasteur [2] et amphrisien, à l'occasion du fleuve Amphrisée, sur les rives duquel il gardait ses troupeaux. La statue de *Praxitèle*, appelée *Sauroctonon*, représentait Apollon dans

---

[1] Apollod. Bibl. lib. I, p. 10.

[2] Callim. Hymn. Apoll. v. 47.

N.º 40.



Tom. I.er





N° 43.



Tom. II.

N.º 44.



Tom. Ier

ce même âge. Βούπαις [1]. *Fecit et puberem apollinem subrepenti lacertæ cominus sagitta insidiantem, quem Sauroctona vocant.*

Dans l'un et dans l'autre monumens, Apollon est dans l'attitude de surprendre un lézard qui grimpe sur un arbre. Le dieu s'appuie contre l'arbre avec sa main gauche. On trouve une autre statue d'Apollon Sauroctonon, au palais Costaguti. La tête et plusieurs autres parties de la statue sont restaurées et modernes, mais le tronc d'arbre et le lézard sont antiques.

Cet Apollon est encore représenté sur une des plus belles statues de bronze qui nous soient restées des anciens; on la regarde avec justice comme un des plus précieux ornemens de la villa Albani. La hauteur de cette statue est de cinq palmes romaines. L'arbre manquait, ce qui privait ce monument de son caractère distinctif; mais on en a substitué un autre, sur lequel grimpe un lézard d'argent de forme naturelle.

Une représentation de l'Apollon pasteur, se trouve sculptée sur la base d'une statue de ce dieu dans la villa Ludovici. La tête, parfaitement conservée, est regardée comme un des plus superbes ouvrages des anciens.

Cette statue me donne occasion d'expliquer un passage des Dipnosophistes d'*Athénée* [2], dans lequel un sophiste demande à un autre, s'il approuve et s'il trouve bonne l'épithète de Χρυσοκόμας, donnée par *Simonide* à Apollon, pour désigner sa chevelure blonde ou dorée. *Dalechamp*, dans sa traduction latine d'*Athénée*, prenant cette interrogation pour une phrase affirmative, a donné occasion à plusieurs écrivains, et sur-tout à François *Dujon*, dans son traité *de Picturâ veterum*, de mettre dans la bouche d'*Athénée* le contraire de ce qu'il dit. Il conclut du témoignage de cet ancien grammairien, que les anciens peintres ne donnaient pas à Apollon une blonde chevelure, mais des cheveux noirs. On ne nomme pas ces peintres. Il est certain qu'*Homère*, dans ses vers à la louange de ce dieu, ne décrit

[1] Anthol. lib. IV, c. 12.
[2] Deipn. lib. XIII, p. 604.

pas la couleur de ses cheveux; mais dans toutes les occasions, il présente la chevelure blonde comme un attribut de la beauté; il donne cette couleur aux cheveux d'Achille et de Ménélas. Presque tous les jeunes héros furent dépeints par les poètes, avec la chevelure dorée Χρυσοκόμας. Selon *Ovide*, Thésée était blond [1]; Jason, Hyppolite, Œdipe étaient blonds d'après *Euripide* et *Sénèque*. Les poètes parlent souvent des cheveux blonds de Bacchus; enfin, rien n'est plus connu que l'épithète de blond donnée à Apollon et à Mercure [2].

Les poètes regardaient, au contraire, les cheveux noirs comme opposés à la beauté; ainsi *Euripide* appelait Pluton Μελαγ χαίτας, chevelure noire. Les masques des jeunes gens sur le théâtre étaient accompagnés de cheveux blonds, pour ressembler à ceux d'Apollon, dont la beauté surpassait celle de tous les autres dieux, πρέπων θεῶ καλῶ.

II.

N.° 41. J'ai placé au n.° 41, une médaille d'argent du roi Antigone Soter. Elle est extrêmement rare; c'est l'unique médaille de cette sorte insérée dans ce recueil, et je ne pense pas que nous en ayons l'explication. Le P. *Frolich* fait mention d'une médaille à-peu-près semblable; elle n'est pas du même coin; mais dans les deux, l'épigraphe du revers est la même. Je rends compte de ce monument avec exactitude, moins sous le rapport de la figure d'Apollon gravée sur le revers, que sous celui de la tête d'Antigone du côté droit.

D'après le rapport fautif du P. *Frolich*, on dirait que cette tête a été rongée par le temps, parce qu'il n'ose pas décider de quelle espèce était la couronne qui l'entourait. Ce critique paraît incliner à la croire composée de feuilles de roseau. En conséquence, il attribue cette tête à Neptune; mais il n'a pas fait attention que nous ne voyons ce dieu couronné de roseaux sur aucune de ses statues, ni des autres monumens qui nous restent de lui. Les feuilles de roseaux distinguent assez ordinairement les Tritons et les autres dieux inférieurs, de

---

1. Epist. IV, v. 72.
2. Eurip. Jon. Virg. Æneid. lib. IV.

l'Océan; mais la chevelure de Neptune, comme celle de Jupiter, est toujours liée par un diadême, c'est-à-dire avec une bandelette étroite.

La médaille dont je fais la description est très-bien conservée. Son coin paraît hors des proportions des reliefs ordinaires. Des feuilles de lierre forment la couronne, ce qui pourrait faire passer cette tête pour celle d'un Silène, si Silène avait quelque rapport avec Apollon, et si d'ailleurs cette tête présentait d'autres caractères de celle du bon père nourricier de Bacchus. On sait que Silène est toujours représenté avec un visage serein et joyeux, une barbe vénérable et crépue, comme on la voit sur une statue de ce dieu dans la villa Borghèse. D'ailleurs la tête de Silène se distingue toujours par ses oreilles de Faune.

Je croirais bien plutôt, à l'air de son visage, que cette tête représente celle de Pan, recommandable, selon *Pindare* [1], par sa grande beauté, Τελεώτατον θεῶν. Les Grecs lui rendirent un culte particulier, depuis la victoire de Marathon, qu'ils lui attribuaient. Sa barbe et les feuilles de lierre qui entourent cette figure, appuyent ma conjecture. La barbe à poils droits, semblable à celle des chèvres, convient à Pan. A l'occasion de cette barbe, *Callimaque* [2] le nomma Γενειήτης. *Lucien* lui donne le nom de Φριξοκόμης, de sa barbe droite. Le lierre désigne les étroites relations entre Pan et Bacchus; il ne manque pour compléter l'entière ressemblance, que les cornes placées ordinairement par les poètes sur la tête de ce satyre; mais une épigramme de *Philodemus* [3], prouve que les anciens artistes représentaient Pan, tantôt avec et tantôt sans les cornes de bouc. On remarque encore que ce Pan ressemble par la poitrine à Hercule, et à Mercure par les pieds, où l'on aperçoit des aîles. Une tête semblable, mais qui n'est pas couronnée, se voit sur une médaille de Gallien. *Tristan* en la publiant l'a prise pour celle de Pan [4].

---

[1] Apud Aristid. Orat. Bacch. Opp. t. I.

[2] Hymn. Dian. v. 90.

[3] Anthol. lib. IV, c. 36.

[4] Comm. hist. t. 3, p. 83.

Sur le revers, une figure assise sur une proue de navire, a été prise par le P. *Frolich* pour celle d'une femme; il en a fait une Vénus, en observant que si elle porte un arc à la main, on la voit armée de la même manière sur plusieurs médailles de l'île de Cythère [1]. Mais il se trompe, cette déesse n'est pas armée sur ces médailles; elle porte seulement un arc dans la main droite, une flèche et un fruit dans la main gauche; c'est plutôt une chasseresse qu'une guerrière. Les Vénus armées portent l'épée au côté, une lance à la main, comme on le voit sur une pierre gravée antique, et sur une statue de grandeur naturelle de la villa Borghèse, accompagnée d'un petit Amour faisant ses efforts pour couvrir sa tête avec le casque de sa mère. Sur deux pierres gravées de la collection de *Stosch* [2], on remarque la pointe de la lance de Vénus, tournée en bas, pour désigner ses inclinations plutôt pacifiques que guerrières.

On distingue parfaitement le sexe de cette figure, et on ne peut la méconnaître pour celle d'Apollon. Le dauphin placé à ces pieds semble faire allusion au surnom de Δελφίνιος, donné à ce dieu pour avoir transformé en ce poisson, le vaisseau sur lequel il conduisit de l'île de Crète à celle de Délos, une colonie qui peupla cette dernière île. Un dauphin pouvait encore désigner le Παράσημον, c'est-à-dire, l'enseigne particulière de ce vaisseau. Les Grecs avaient coutume de peindre le parasimon sur la proue de chaque navire. Cette observation se trouvera détaillée au n.° 206. Le dauphin pouvait encore faire allusion aux dangers attachés aux voyages maritimes de long cours.

III.

N.° 42. On doit compter parmi les monumens peu connus, le bas-relief de la villa Borghèse, gravé au n.° 42. Il représente le jugement rendu par *Midas* dans la contestation survenue entre Apollon et le satyre Marsyas, en présence de plusieurs déités, parmi lesquelles se trouvaient les Muses.

---

[1] Golz. Græc. Ins. tab. 3.

[2] Descript. des Pierr. grav. du cab. de Stosch, p. 117.

Les flûtes abandonnées par Pallas et jetées par elle dans une rivière, comme on l'a vu au sujet d'une peinture antique expliquée au n.° 18, ayant été trouvées par Marsyas, ce satyre, à l'aide de ces instrumens divins, se crut en état de disputer à Apollon la palme de la musique. Midas, choisi pour juge, prononça en faveur de Marsyas. Apollon le punit en changeant ses oreilles en celles d'un âne.

Dans le milieu du bas-relief, on voit Apollon assis tenant une lyre dans ses mains, et un pied appuyé sur un hippogriffe, symbole ordinaire de cette divinité. Midas debout auprès d'Apollon cherche à se disculper de l'injustice de son jugement, et par son attitude soumise, il veut émouvoir sa compassion.

A droite sont Cybèle, Pallas, Diane, Mercure et Bacchus, témoins de la lutte musicale entre Apollon et Marsyas. Pallas placée derrière Midas, intervient naturellement dans une contestation occasionnée par des instrumens de musique dont elle s'était servie long-temps avec beaucoup de plaisir. On ne sait pas par quelle raison l'artiste avait iutroduit Cybèle. Assise sur un trône, elle était accompagnée de deux lions, comme on la voit au n.° 28.

Diane prend les intérêts d'Apollon, son frère; Mercure assiste au jugement en qualité de messager des dieux, tandis que Bacchus, accompagné de plusieurs satyres, s'intéresse en faveur du satyre Marsyas [1]. On reconnaît Bacchus à son attitude de porter son bras droit élevé au-dessus de sa tête, situation dans laquelle on le voit sur plusieurs de ses plus belles statues, et en particulier sur celle de la villa Albani; elle indique la molle oisiveté de ce dieu. Les anciens peignaient dans cette attitude les hermaphrodites : on verra dans la suite qu'elle était donnée à Apollon et à Hercule, lorsqu'on voulait les représenter dans un parfait repos. Les têtes des satyres, compagnons de Bacchus, paraissent à peine.

Du côté gauche, on voit Marsyas lié à un pin. L'artiste de ce bas-relief s'est conformé en cela à la tradition commune, quoique Pline [2]

[1] Conf. Philostr. Jun. Icon. 2.

[2] Nonn. Dionys. lib. I.

assure que ce satyre fut attaché à un platane. Auprès de lui, se trouvent trois figures coiffées d'un bonnet phrygien, et vêtues d'un habit à manches étroites et d'un long caleçon, suivant l'usage des Barbares. Ces figures représentent trois Scythes; le premier attache Marsyas à l'arbre; le second semble attendre les ordres d'Apollon; tandis que le troisième, le visage tourné vers Marsyas, et un genou en terre, aiguise son couteau.

Ces deux Scythes, auxquels Apollon ordonne d'écorcher Marsyas, sont sculptés dans la même attitude sur la partie latérale d'un sarcophage placé sous le portique de l'église de Saint-Paul, hors des murs de Rome. Le troisième Scythe est occupé sur les deux monumens à attacher Marsyas à un arbre. Le Scythe qui aiguise son couteau, prouve que Jacques *Gronovius* [1] avait eu raison de reconnaître ce ministre des vengeances d'Apollon dans la statue appartenante au grand-duc de Toscane à Florence, connue sous le nom du *Rémouleur*. Cette statue, sur la tête de laquelle on aperçoit la véritable physionomie que les anciens artistes donnaient aux peuples barbares, faisait probablement partie d'un groupe qui représentait le jugement rendu par Midas, et son supplice. La gravure sur laquelle *Gronovius* a fait sa description mal dessinée, ne représente qu'imparfaitement cette physionomie; la tête paraît altérée par le temps; le coûteau ne ressemble pas aussi à celui du Scythe sur le bas-relief de la villa Borghèse.

Gronovius se trompe aussi lorsqu'il prend pour le célèbre scythe Abaris [2], une figure gravée sur une pierre antique, sur laquelle on ne trouve pas les traits particuliers sous lesquels les anciens distinguaient les peuples barbares; ce savant a été induit en erreur par les deux lettres *A*, *B*, dont l'une est à droite, l'autre à gauche de la figure : cependant il devait trouver la preuve dans la plupart des pierres gravées dont il a fait la description, que l'usage des anciens n'était pas de placer sur les médailles, le nom des personnes qui y

---

[1] Thes. Ant. Gr. tom. 2, tab. 86.

[2] *Ibid.* tom. 3.

étaient gravées, et que ces lettres devaient se rapporter ou à l'artiste, ou au possesseur de la pierre gravée.

On voit le même sujet dans la villa Altieri, sur les parties latérales d'un sarcophage, c'est-à-dire Apollon sa lyre à la main, et Marsyas lié à un pin par les Scythes. Mais, dans ce monument, Apollon tient le Scythe par une corde mince attachée autour du cou de ce barbare.

Sous Marsyas, la figure d'un jeune homme nu du milieu du corps en haut, désigne probablement le fleuve Marsyas, lequel, selon les poètes, dut sa naissance au sang répandu par le satyre écorché. La rivière est représentée par un homme jeune et sans barbe; ce qui, à mon avis, désigne une rivière qui ne porte pas à la mer le tribut de ses eaux; mais dont le confluent se trouve dans une autre rivière. En effet, le Méandre reçoit les eaux de Marsyas. La jeunesse de la figure pouvait aussi être allusive à l'âge du fleuve Marsyas, qui ne venait que de naître. Ces deux rivières se trouvent réunies dans un médaillon de *Gordien*. La figure de Marsyas tient une flûte dans sa main droite [1]. Il existe quelques médailles frappées à Apamée, sur lesquelles le fleuve Marsyas tient une flûte dans chacune de ses mains [2].

Mon explication au sujet des fleuves dont les figures sont barbues ou sans barbe, souffre des exceptions, puisqu'on peut voir au n.° 46 le Pô, dont l'embouchure est dans la mer, représenté sous les traits d'un adolescent.

Apollon, se couronnant lui-même de lauriers sur une médaille de Thessalonique [3], paraît se rapporter à la contestation de ce Dieu avec Marsyas.

IV.

N.° 43. Le monument qui fait le sujet du n.° 43, est la partie antérieure d'un sarcophage conservé dans la villa Borghèse. Ce monument, d'une exécution médiocre, annonce la décadence des beaux-arts. La chute

---

[1] Tristan. Com. hist. tom. 2, p. 526.

[2] Recueil de Médailles du cab. de M. Pellerin, t. 2, pl. 43.

[3] Wilde, Num. n. 72, p. 104.

de Phaéton y est représentée de même que sur trois autres bas-reliefs qu'on voit dans le même palais. Ce sujet est assez connu par les Métamorphoses d'Ovide [1]; mais la manière dont il est traité donne lieu à des explications particulières.

Dans ce monument, on aperçoit le char du Soleil renversé, et son axe détachée du timon [2], dont l'extrémité nommée par les Grecs Ἀκρορύμιον, paraît encore liée au joug des chevaux : ce qui prouve l'erreur de ceux qui pensent que les chars des anciens étaient privés de timon; erreur dont j'ai suffisamment parlé au sujet du monument représentant le rapt d'Hélène. Ce joug appelé Ζευγλαι, ressemblait à ceux employés aujourd'hui par les villageois pour atteler les bœufs. On donnait aux deux têtes de ce joug le nom d'Ἀκροχηνίσκοι, sans doute à cause de leur extrémité formée en volute, ressemblante au cou d'une oie. En effet, dans le beau bas-relief appartenant au marquis Rondinini, le char de Diane se termine par un timon dont l'extrémité se recourbe comme le cou d'une oie. La forme du joug, sculptée sur le monument que je décris, fournit quelque lumière pour expliquer ce qu'*Homère* entend par le nombril d'un joug, Ὄμφαλος, et un joug avec un ombilic, Ζυγλὸν ὀμφαλόεν; expressions sur l'explication desquelles les Scholiastes ne s'entendent pas. Il paraît que ce mot Ὄμφαλος, nombril, désignait, au milieu du joug, la concavité par laquelle passaient les rênes : Γλύμμα τι κοῖλον περὶ τό μέσον τοῦ ζυγοῦ ὅπου οἱ ἱμάντες περιτίθενται.

On voit cette concavité dans le joug du char de Phaéton; on lui a donné le nom de *nombril*, parce que cette concavité ressemble assez à ce nœud de la peau humaine. Les deux chevaux attachés sous le joug étaient appelés par les Grecs Ζύγιοι, et les deux autres Παράσειροι, *bilancini* en latin.

A droite, Apollon, sous l'emblême du Soleil, est couronné de rayons brillans. Il porte dans sa main droite un flambeau ardent.

Sol, qui candentem cœlo sublimat facem.

---

[1] Metamorph. lib. II.

[2] *Ibid.* v. 315.

Dans sa main gauche, une corne d'abondance devient le symbole de la fertilité répandue sur la terre par sa chaleur bienfaisante. Les rayons du soleil sont au nombre de douze, par allusion, sans doute, aux douze mois de l'année. D'autres ne donnent que six rayons au soleil, pour désigner les six enfans de ce dieu : on voit ce nombre de rayons sur une tête du Soleil, appartenante au marquis Rondinini.

Phaéton s'incline devant son père, pour obtenir de lui la permission de conduire son char. Des deux côtés du soleil soufflent deux vents. On en voit de semblables sur une lampe antique autour du quadrige du soleil et du bige de la lune [1]. Castor et Pollux à cheval annoncent que la chute de Phaéton arriva, le soleil se trouvant dans le signe des Gémeaux, c'est-à-dire à la fin de mai, ou au commencement de juin. D'ailleurs, Castor et Pollux accompagnaient ordinairement le Soleil, comme on le prouve par un grand nombre d'anciens monumens. Dans un bas-relief de la villa Médicis, représentant le jugement de Pâris, on voit aussi Castor et Pollux à cheval.

Phaéton, précipité du char du Soleil, tombe dans le Pô, *Eridanus*, où sont éteintes les flammes qui le dévoraient. Une peinture offrant le même fait mythologique, représentait aussi Phaéton tombant dans le Pô [2]. Ce fleuve est désigné par un jeune homme sans barbe; ce qui contrarie ceux qui prétendent que tous les fleuves dont les eaux se rendent à la mer, sont peints par les anciens sous les traits d'hommes âgés et barbus. Les Agrigentins représentaient toujours la rivière qui baignait leurs murs, sous les traits d'un adolescent. Quoique cette rivière versât ses eaux dans la mer [3], Philostrate représente de même le fleuve *Melete*.

Amphitrite, auprès de l'Eridan, lui tourne le dos. Son nom grec Ἀμφιτρής, signifie percé, transforé, sans doute à cause de l'habitation de cette déesse, qu'on croyait être dans un antre percé par deux ouvertures, appelé par *Sophocle* Πέτρα δίπυλος, pierre percée. Deux

---

[1] Bellor. Luc. p. 2, tab. 9.
[2] Philostr. lib. I, Icon. II.
[3] Ælian. Var. hist. lib. II, c. 33.

pinces d'écrevisse paraissent sur la tête de la déesse des eaux, partageant ainsi cet attribut de Neptune son mari, comme je l'ai observé à l'occasion d'un autel placé au n.° 21. Amphitrite est aussi couronnée de deux pinces d'écrevisse sur un bas-relief dont je parlerai au n.° 110. Les mêmes pinces de crabe distinguaient une statue de cette déesse qui était à Constantinople [1]; la tête d'Amphitrite est couverte d'une écaille de crabe sur plusieurs médailles grecques de l'Abbruse [2]. Cette même divinité semble représentée par une statue de femme de grandeur colossale qui s'appuie sur un taureau, et sous laquelle on voit les ondes de la mer; mais cette statue n'est pas couronnée par des pinces d'écrevisse. Elle était autrefois dans la villa d'Est à Tivoli; elle est aujourd'hui dans la villa Albani.

Auprès d'Amphitrite, un jeune homme renversé tenant la foudre dans ses mains, désigne probablement le dessèchement de la terre, occasionné par la trop grande ardeur du soleil. C'est peut-être aussi une allusion à l'opinion des anciens, que le tonnerre avec lequel Jupiter foudroya les Titans, fut éteint dans l'Océan.

Devant la déesse de la mer, un vieillard presque nu porte un long bâton dans une main, et de son autre main se couvre la bouche. Cette figure pourrait représenter le dieu marin Protée, et désigner sa nature ambigue, *Homère* le plaçant parmi les immortels, et *Euripide* parmi les mortels [3]. Mais en remarquant que l'intention de l'artiste fut d'exprimer la confusion des quatre élémens, occasionnée par l'irrégularité de la marche du char du soleil conduit par Phaéton, il devient probable que ce vieillard désigne Pluton, appelé Ἄδης, ce qui est caché. Sa main portée sur sa bouche annonce le secret avec lequel le sombre royaume des morts devait être gouverné. Il fait peut-être aussi allusion aux trésors cachés dont Pluton était le conservateur. Dans une autre hypothèse allégorique, Pluton désignerait l'élément de l'air, d'après l'opinion de ceux des anciens qui établissaient

---

[1] Conf. Gyl. Topogr. Bosph. Thrac. lib. III.

[2] Goltz. Magn. Græc. tab. 25.

[3] Odyss. Helen. v. 84.

la terre et l'eau comme les élémens matériels des choses, l'air et le feu élémentaire comme l'autre élément moins corporel [1]. *Euripide* paraît embrasser ce sentiment, lorsqu'il représente Pluton avec des aîles. Cette allégorie ne se rapporterait pas moins à Protée, regardé par le Scholiaste d'Aratus comme le type de l'air [2].

A l'égard des autres élémens, l'eau se trouvait représentée par Amphitrite. Une femme auprès d'elle avec une corne d'abondance dans les mains, pouvait être le symbole de la Terre, laquelle fut inondée par la mer dans cette subversion de la nature. Trois petits enfans auprès de cette femme désignaient la division ternaire de l'année imaginée dans les temps les plus reculés, comme je l'exposerai au n.° 45. L'Ether était probablement représenté par une femme avec un voile enflé qu'on voyait auprès de Pluton. L'Ether était regardé par les anciens comme une chose sacrée par laquelle ils juraient [3].

Dans la partie inférieure du bas-relief, à la droite, se trouvent exprimées les étranges métamorphoses dont la chute de Phaéton fut suivie. Ses sœurs ayant long-temps pleuré la perte de leur frère, furent changées en peupliers; d'abord Phaétuse l'aînée, et ensuite Lampezie la cadette, lorsqu'elle accourait pour arracher les liens de bois qu'entouraient son aînée. On voit le même événement sur une médaille antique. Climène, voulant embrasser ses deux filles, serre dans ses bras des arbres d'où sortent des sons confus et plaintifs [4].

A la nouvelle d'un aussi funeste événement, un proche parent de Phaéton, du côté de sa mère, Cygnus, accourait du fond de la Ligurie; consumé sur les bords du Pô par son extrême affliction, il fut transformé en cygne. Un jeune homme derrière Cygnus, pourrait être son fils Cupavus, dont parle Virgile [5]. Mais je ne saurais expliquer ce que signifie une tortue placée sous les pieds de ce jeune homme.

---

[1] Emped. ap. Stob. Eclog. Phys. lib. I.
[2] Theon. Schol. in Arat. Phænom. v. 1.
[3] Aristoph. Thesmoph. v. 279.
[4] Ovid. Metam.
[5] Virg. Æneid. lib. X.

Peut-être le nom de Cupavus et celui de tortue étaient-ils synonymes dans le dialecte du pays de ce jeune homme; peut-être était-il connu en divers pays sous le nom de Cupavus et sous celui de Testudo : ainsi Ulysse fut appelé par les Etrusques *Nanos* [1], mot qui, dans leur langue, signifiait vagabond, Πλανήτης; et Alexandre, fils de Priam, reçut le nom de Pâris des habitans de la Thessalie. *Homère* donne quelquefois différens noms aux mêmes hommes et aux mêmes pays.

Il est aussi difficile d'assigner la signification d'une tortue placée aux pieds d'une statue appartenante autrefois à la villa Montalte, et placée aujourd'hui dans le parc de Versailles. Cette statue en est presque couverte; on la connaît sous le nom de Germanicus; mais je n'ai pas eu occasion d'examiner si sa tête est antique ou restaurée.

Je dois aussi observer que le mot grec Χελώνη signifie un petit marche-pied, un escabeau à mettre sous ses pieds. Un pareil escabeau se voyait dans les mains d'une statue de la célèbre Laïs, érigée sur les rives du Pénée en Thessalie, pour perpétuer la barbarie des femmes de cette contrée, qui, jalouses de l'extrême beauté de cette célèbre courtisanne, l'assassinèrent à coups d'escabeau dans le temple de Vénus [2]. *Kuster*, en commentant Suidas, sachant que le mot grec Χελώνη, était aussi synonyme de *Testudo*, tortue, assure que Laïs fut assassinée à coups de tortues de bois. Cette observation sert à corriger le texte d'Athénée, qui, en parlant de la mort de Laïs, emploie le mot *Idria*, auquel on a substitué celui de Εδρα, siége qui a le même double sens que le mot Χελώνη. Cette erreur d'Athénée n'a pas été relevée par *Casaubon*..

En parlant d'un escabeau, je me souviens d'une erreur qu'on trouve dans *Euripide*. Amphytrion racontant les funestes effets de la folie d'Hercule, dit que, prenant un escabeau pour un char, il monte dessus et le fouette croyant fouetter des chevaux. Les interprètes de ce poète ont rendu le mot grec Δίφρος, par le mot latin *Currus ;* ce

---

[1] Tzetz. Schol. Lycophr. v. 1244.

[2] Athen. Deipn. lib. XIII.

mot signifie, en effet, un char et un escabeau ; mais, dans cette occasion, *Euripide* parle d'un escabeau et non d'un char.

Une pierre gravée de Laurent *Béger*, qui représente la chute de Phaéton, s'éloïgne si fort de l'antique, qu'il faut la tenir pour moderne. Une autre pierre gravée dont parle *Montfaucon*, n'est pas plus antique. L'artiste a mis mal-adroitement des fers aux pieds des chevaux du Soleil; les anciens n'en mettaient jamais.

V.

N.° 44. Une jeune fille assise sur un rocher, ayant devant elle un trépied, posant sa tête dans sa main droite appuyée sur son genou gauche, paraissant rongée de chagrins, ou sur le point de s'endormir, fait le sujet du n.° 44. Cette estampe est copiée sur un médaillon antique de la collection de *Stosch*.

Béger a pris une figure semblable sur une pierre gravée [1] pour une pleureuse, *Prefica*, c'est-à-dire pour une de ces femmes dont le métier était, chez les Romains, de pleurer les défunts dans la cérémonie des funérailles. Mais, chez les Romains, on prenait les pleureuses parmi des femmes esclaves [2]; d'ailleurs, cette figure n'est pas dans l'attitude des femmes qui pleuraient les défunts; lesquelles témoignaient leur deuil par les signes extérieurs les plus passionnés. La femme gravée sur notre monument paraît d'une condition élevée. Sous ce rapport, il serait plus convenable de la ranger parmi les dames qui, chez les Grecs, étaient en usage d'accompagner leurs parens au lieu de la sépulture en chantant des hymnes lugubres. Le refrein de ces hymnes était ces mots : en latin, *Funera*, en grec Ἐπικηδείας.

Un trépied placé devant cette figure, lui prête assez de ressemblance avec la Pythonisse, prêtresse d'Apollon, qui rendait ses oracles à Delphes. Ce sacerdoce, dans les premiers temps, fut exercé par une vierge [3]. On lui substitua dans la suite une femme âgée, après

[1] Thesaur. Brand. t. I, p. 140.

[2] Baruffald. de Præfic. c. 5.

[3] Diod. Sic. lib. XVI, p. 428.

l'événement scandaleux arrivé dans le temple du dieu. Un jeune homme, nommé Echecrates, étant devenu amoureux de la jeune prêtresse, l'enleva. Mais l'attitude de cette figure ne convient pas à la prêtresse d'Apollon, jeune ou vieille.

Je pense que cette figure représente la déesse Thémis. Selon les mythologues, elle fut en possession, dans la plus haute antiquité, de rendre les oracles de Delphes, et les dieux lui dictaient ses réponses en songe [1]. Par cette raison, le trépied de Delphes fut quelquefois nommé par les poètes le trépied de Thémis [2]. Elle est représentée sur le point de s'endormir, ayant devant elle le redoutable trépied. Le rocher sur lequel cette figure est assise, annonce peut-être que Thémis et la Terre sont la même divinité [3]. D'ailleurs, les poètes regardaient Thémis comme la fille de la Terre, et la Terre comme la mère des Songes [4]; la Terre fut aussi la mère d'Anthée. On sait qu'Anthée, combattant contre Hercule, prenait de nouvelles forces toutes les fois que ses pieds touchaient la Terre sa mère.

Dans une peinture antique de ce combat, on voit la Terre assise sur un rocher. Ce rocher pourrait aussi désigner le terrain pierreux de Delphes. Le sphinx qu'on voit dans ce monument, appelé par *Homère* Γαστήρ τρίποδος, le ventre du trépied [5], et par *Euripide*, Κύτος τρίποδος, se trouve pareillement sur un beau trépied de bronze au musée d'Herculanum. Ces sphinx peuvent faire allusion à l'obscurité des oracles assez ressemblans aux énigmes proposées par le sphinx sur le mont Cythéron.

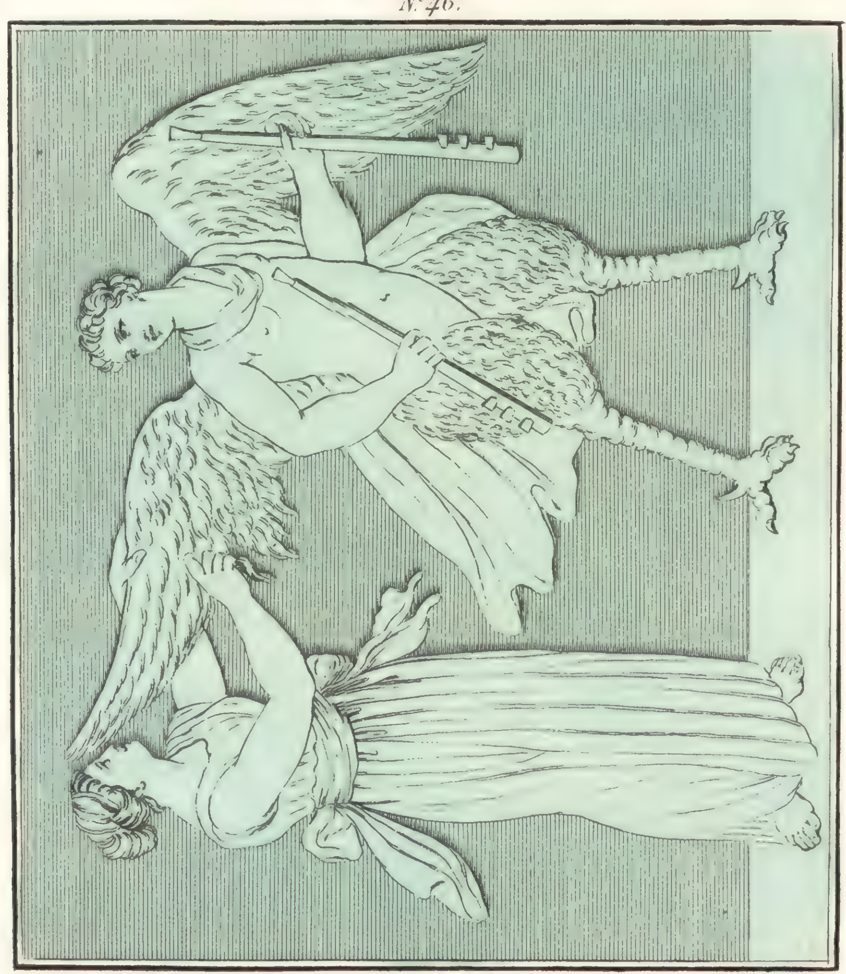
Sur le soubassement rond qui supporte le trépied, sont gravées trois petites figures de femme; on doit les supposer en harmonie avec le sujet principal. Elles pourraient représenter les trois Heures, filles de Jupiter et de Thémis, appelées Eunomia, Dicé et Irène, dont je parlerai bientôt.

---

[1] Themist. orat. 24, p. 305.
[2] Eurip. Orest. v. 163.
[3] Æschyl. Prom. v. 208. Eurip. Iph. Taur. v. 1266.
[4] Eurip. Hecub. v. 70.
[5] Odyss. v. 437.



N.º 46.



Tom. I.er

CHAPITRE XVIII.

LES MUSES.

I.

N.° 45. J'AI placé au n.° 45 une figure de Melpomène, muse de la Tragédie, extraite d'une pierre gravée. Cette figure me paraît unique sous le rapport de la massue qu'elle tient dans sa main droite, et de l'épée suspendue à son côté gauche, comme un symbolle des actions héroïques des guerriers, sujets ordinaires des tragédies. Cette épée fait souvenir naturellement de ces jeunes filles placées [1] par *Homère* sur le bouclier d'Achille, et qui dansaient l'épée au côté. J'en ai parlé précédemment.

II.

N.° 46. Qui ne sait que les sirènes osèrent disputer aux muses le prix du chant; que les muses victorieuses leur enlevèrent les aîles dont elles avaient été pourvues par les dieux pour aider Cérès à chercher sa fille, enlevée par Pluton, et qu'en signe de leur victoire, les muses formèrent leur couronne avec les plumes de leurs rivales? Cette merveilleuse aventure se passa dans l'île de Crète, et pour en éterniser le souvenir, une ville bâtie à cet endroit fut nommée Ἄπτερα, sans aîles [2].

Sur plusieurs bas-reliefs, on voit les muses avec deux plumes sur la tête. Le mieux conservé est celui du palais Barberini. Ces plumes au nombre de trois, se trouvent sur la tête de la statue d'une muse au musée du Capitole [3], et d'une autre dans la villa Albani; mais je ne connais de monument ancien, où le châtiment dont je viens de parler soit représenté, que celui qui fait dans mon ouvrage le sujet du n.° 46.

---

[1] Iliad. v. 597.

[2] Stephan. de Urb.

[3] Mus. Capit. t. 3, tav. 39.

Je l'ai pris sur une copie faite par le cavalier Pierre-Léon *Ghezzi*, d'un fragment qui appartenait autrefois à la maison Odam, à Rome, mais qui a été transporté ailleurs. Le dessin qui m'a fourni cette gravure, se trouve parmi les autres dessins du même artiste, dans la bibliothèque du Vatican.

Selon le Scholiaste de *Lycophroon*[1], la seule Melpomène, regardée par quelques poètes comme la mère des Sirènes, refusa de se parer de leurs dépouilles, et ne porta jamais des plumes sur sa tête. Cette assertion est démentie par un grand nombre de monumens, où des plumes se trouvent sur la tête de Melpomène, comme sur celles des autres muses.

La Sirène est représentée avec les jambes d'un oiseau. Elle tient dans ses mains deux flûtes de chacune desquelles sortent trois espèces de petits entonnoirs, appelés par les Grecs Ποροι; ce qui a fait conjecturer à un auteur moderne[2], que ces flûtes étaient des instrumens hydrauliques. On aperçoit à chaque flûte sa petite languette, appelée par les Grecs γλωττα, et par les Latins *lingula*, anche. Les Grecs donnaient aux flûtes sans anche le nom de Αὐλὸς ἄγλωττος.

Autour de la muse, on voit une ceinture insolite; non-seulement elle n'est pas placée à la manière ordinaire sous le sein, mais beaucoup plus bas, près des hanches. Sa largeur n'est pas moins chose extraordinaire; on dirait qu'une pièce d'étoffe lui entoure les reins. On voit une ceinture semblable sur une statue de femme, demi-colossale, dans le palais Paganica. Plusieurs caractères m'ont fait juger que c'était une Junon. J'en ai parlé à la Section seconde du Chap. III.

---

[1] Vers 653.

[2] Conf. Falcon. Diss. de Pyram. C. Cæst. p. 1469.

FIN DU PREMIER VOLUME.


WINKELMAN.
MONUMENS
INEDITS
DE
L'ANTIQUITÉ
1